



THE SHÂHNÂMEH OF FERDOWSI

THE BÂYSONGHORI MANUSCRIPT

AN ALBUM OF
MINIATURES AND ILLUMINATIONS

LE CHÂHNÂMEH DE FERDOWSI

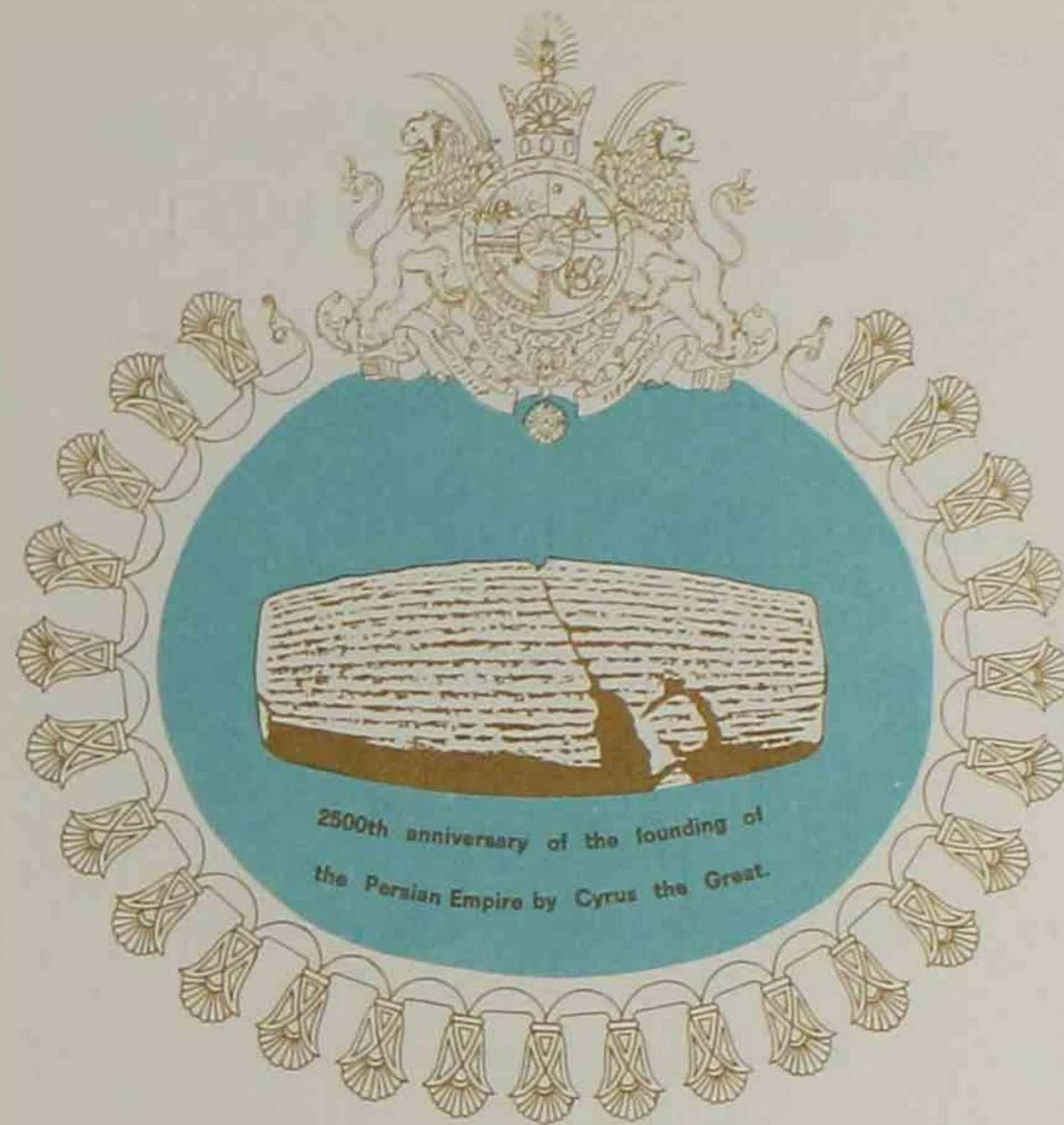
LE MANUSCRIT DE BÂYSONGHOR

UN ALBUM DE
MINIATURES ET ENLUMINURES

DAS SCHÂHNÂMEH VON FERDOUSI

DAS BÂYSONGHOR'SCHE MANUSKRIFT

EIN ALBUM MIT
MINIATUREN UND ILLUMINATIONEN



Published in commemoration of the Celebration of the 2500th anniversary of
the founding of the Persian Empire by Cyrus the Great

Publié en commémoration de la Célébration du 2500^{ème} anniversaire de la
fondation de l'Empire Perse par Cyrus le Grand

Herausgegeben anlässlich der Feier des zweitausendfünfhundertsten Jahres
der Gründung des Persischen Reiches durch Kyros den Großen

TEHRAN
OCTOBER 1971

(مصادرهای)

THE SHĀHNÂMEH OF FERDOWSI

THE BÂYSONGHORI MANUSCRIPT

AN ALBUM OF
MINIATURES AND ILLUMINATIONS

LE CHÂHNÂMEH DE FERDOWSI

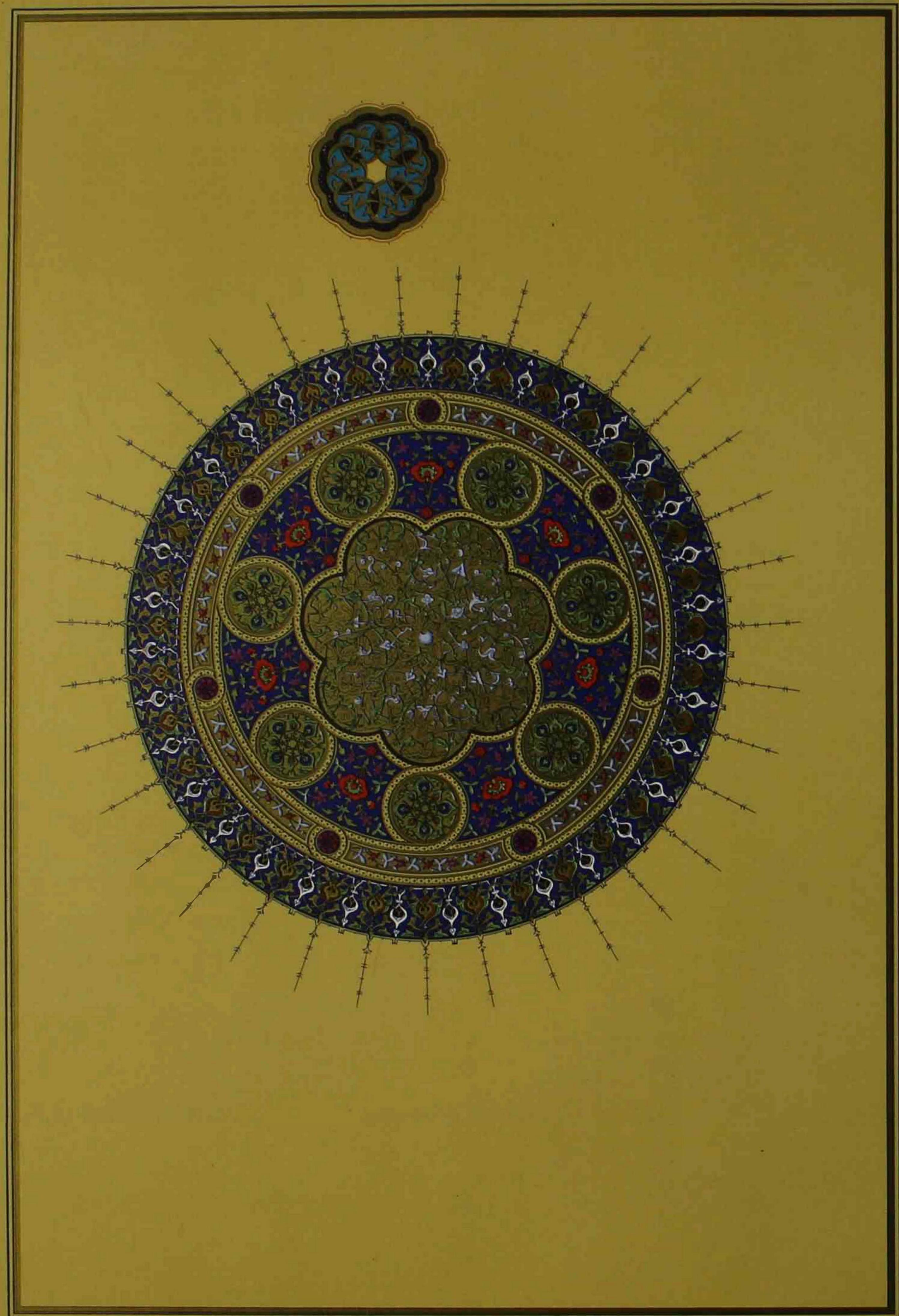
LE MANUSCRIT DE BÂYSONGHOR

UN ALBUM DE
MINIATURES ET ENLUMINURES

DAS SCHÂHNÂMEH VON FERDOUSI

DAS BÂJSONGHOR'SCHE MANUSKRIFT

EIN ALBUM MIT
MINIATUREN UND ILLUMINATIONEN



AN ALBUM OF
MINIATURES AND ILLUMINATIONS
FROM
THE BÂYSONGHORI MANUSCRIPT OF
THE SHÂHNÂMEH OF FERDOWSI
COMPLETED IN 833 A.H./A.D. 1430
AND PRESERVED IN THE IMPERIAL LIBRARY, TEHRAN
INTRODUCTION AND COMMENTARY
BY
BASIL GRAY, F.B.A.
FORMER CURATOR OF ORIENTAL ANTIQUITIES AT THE BRITISH MUSEUM

UN ALBUM DE
MINIATURES ET ENLUMINURES
DU
MANUSCRIT BÂYSONGHORI
DU CHÂHNÂMEH DE FERDOWSI
ACHEVÉ EN 833 DE L'HÉGIRE/1430 APRÈS J.-C.
ET CONSERVÉ À LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE, TÉHÉRAN
INTRODUCTION ET COMMENTAIRE
PAR
BASIL GRAY, F.B.A.
ANCIEN CONSERVATEUR DES ANTIQUITÉS ORIENTALES AU BRITISH MUSEUM

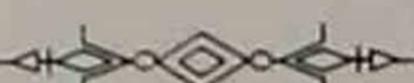
EIN ALBUM MIT
MINIATUREN UND ILLUMINATIONEN
AUS DEM BÂJSONGHOR'SCHEN MANUSKRIFT
DES SCHÂHNÂMEH VON FERDOUSI
FERTIGGESTELLT IM JAHRE 833 DER HEDSCHRA/1430 n.CHR.
UND
AUFBEWAHRT IN DER KAISERLICHEN BIBLIOTHEK TEHERAN
EINFÜHRUNG UND KOMMENTAR
VON
BASIL GRAY, F.B.A.
EHEMALIGEM KURATOR FÜR ORIENTALISCHE ANTIQUITÄTEN
AM BRITISH MUSEUM

Copyright MCMLXXI by the Ministry of the Imperial Court of Iran
All rights reserved

Published by the Central Council of the Celebration of the 2500th
anniversary of the founding of the Persian Empire
by Cyrus the Great

This special edition, limited to 3000 copies, has been printed at the
Twenty-Fifth Shahrivar Printing House by the Offset Press, Inc., Tehran

Published in collaboration with Franklin Book Programs, Inc., Tehran

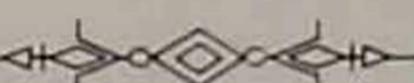


Publié par le Conseil Central de la Célébration du 2500^eme
anniversaire de la fondation de l'Empire Perse
par Cyrus le Grand

Cette édition spéciale, tirée à 3000 exemplaires, a été achevée
d'imprimer sur les presses de l'Imprimerie Vingt-Cinq Chahrivar,
à Téhéran, par la Société Anonyme Offset

Publié en collaboration avec les Franklin Book Programs, Inc., Téhéran

Traduction française d'Isabelle de Gastines



Herausgegeben vom Zentralausschuß der Feierlichkeiten zum
zweitausendfünfhundertsten Jahre der Gründung des Persischen
Reiches durch Kyros den Großen

Auf 3000 Exemplare beschränkte Sonderausgabe. Gesamtherstellung:
Offset Press, Inc., Fünfundzwanziger Schahriwar Druckerei, Teheran

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit Franklin Book Programs, Inc., Teheran

Deutsche Übersetzung von Dr. Bert Fragner

Printed in Iran

PLATE I

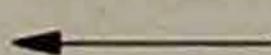
The shamseh (rosette) bearing the dedication
of the manuscript to the library of Prince
Bâysonghor Bahâdor Khân.

PLANCHE I

La chamseh (rosette) dédiant le manuscrit à
la bibliothèque du prince Bâysonghor Bahâ-
dor Khân.

TAFEL I

Die Schamseh (Rosette) mit der Widmung, die
das Manuskript der Bibliothek des Prinzen
Bâjsonghor Bahâdor Chân zueignet.



CONTENTS ◇ TABLE DES MATIERES ◇ INHALT

Introduction: The Miniatures and their Background	15
Introduction: Les Miniatures et leur contexte historique	31
Einführung: Die Miniaturen und ihre Entstehungsgeschichte	47
The Miniatures / Les miniatures / Die Miniaturen	63
System of Transliteration / Système de translittération / Transliterationssystem	109
English Index	111
Index français	113
Deutsches Register	115

LIST OF PLATES

I	The <i>shamseh</i> (rosette) with dedication to Prince Bâysonghor	frontispiece
II & III	Double page illumination with the name and titles of Prince Bâysonghor	12, 13
IV	The opening verses of the <i>Shâhnâmeh</i>	19
V & VI	Double page illumination at the beginning of the Preface	28, 29
VII	An illuminated page from the beginning of the manuscript	38
VIII & IX	Double page illumination with names of fifty Irânian kings	44, 45
X	An illuminated page from the beginning of the manuscript	53
XI & XII	The last two pages of the Bâysonghori manuscript	60, 61
XIII & XIV	The Frontispiece: a royal hunt	66, 67
XV	Ferdowsi at the court of Solṭân Mahmud of <i>Ghazna</i>	69
XVI	<i>Jamshid</i> teaching his people the trades and crafts	71
XVII	Faridun has <i>Dâhhâk</i> nailed to the rock	73
XVIII	The meeting of Zâl and Rudâbeh	75
XIX	Key-Kâvus listening to the minstrel	77
XX	Rostam kills the White <i>Div</i>	79
XXI	The murder of Siyâvosh	81
XXII	Rostam lassoes the <i>Khâqân</i> of <i>Chin</i>	83
XXIII	The duel between Rostam and Borzu	85
XXIV	The final battle between Gudarz and Pirân	87
XXV	A great battle between the armies of Key- <i>Khosrow</i> and Afrâsiyâb	89
XXVI	Lohrâsp receives the news of the disappearance of Key- <i>Khosrow</i>	91
XXVII	Esfandiyâr slaying the wolves	93
XXVIII	Esfandiyâr slays Arjâsp in the Brazen Hold	95
XXIX	Esfandiyâr and Rostam on the eve of their duel	97
XXX	Farâmarz mourning over the coffins of Rostam and Zavâreh	99
XXXI	Golnâr sees <i>Ardashir</i> from the window	101
XXXII	Yazdegerd entrusts his son Bahrâm to <i>Mondher</i>	103
XXXIII	Anushirvân listening to the explanation of the game of chess	105
XXXIV	The battle between Bahrâm <i>Chubin</i> and Sâveh the Turk	107

TABLE DES PLANCHES

I	La <i>chamseh</i> (rosette) avec dédicace au prince Bâysonghor	frontispice
II & III	Enluminure à double page avec le nom et les titres du prince Bâysonghor	12, 13
IV	Les premiers vers du <i>Châhnâmeh</i>	19
V & VI	Enluminure à double page au début de la Préface	28, 29
VII	Une page enluminée du début du manuscrit	38
VIII & IX	Enluminure à double page avec les noms de cinquante rois de l'Iran	44, 45
X	Une page enluminée du début du manuscrit	53
XI & XII	Les deux dernières pages du manuscrit de Bâysonghor	60, 61
XIII & XIV	Le frontispice: une chasse royale	66, 67
XV	Ferdowsi à la cour du sultan Mahmoud de <i>Ghazna</i>	69
XVI	<i>Djamchid</i> enseignant à son peuple les arts et les métiers	71
XVII	Faridoun fait clouer <i>Dâhhâk</i> au rocher	73
XVIII	La rencontre de Zâl et de Roudâbeh	75
XIX	Key-Kâvous écoutant le ménestrel	77
XX	Rostam tue le <i>Div</i> Blanc	79
XXI	Le meurtre de Siyâvoch	81
XXII	Rostam attrape au lasso le <i>Khâqân</i> de «Chine»	83

XXIII	Le duel entre Rostam et Borzu	85
XXIV	Le combat final entre Goudarz et Pirân	87
XXV	Une grande bataille entre les armées de Key-Khosrow et d'Afrâsiyâb	89
XXVI	Lohrâsp apprend la nouvelle de la disparition de Key-Khosrow	91
XXVII	Esfandiyâr tuant les loups	93
XXVIII	Esfandiyâr tue Ardjâsp dans la forteresse d'airain	95
XXIX	Esfandiyâr et Rostam, la veille de leur duel	97
XXX	Farâmarz pleurant sur les cercueils de Rostam et de Zavâreh	99
XXXI	Golnâr aperçoit de sa fenêtre Ardachir	101
XXXII	Yazdegerd confie son fils Bahrâm à Mondher	103
XXXIII	Anouchirvân écoutant l'explication du jeu d'échecs	105
XXXIV	La bataille entre Bahrâm Tchoubin et Sâveh le Turc	107

VERZEICHNIS DER TAFELN

I	Die <i>Schamseh</i> (Rosette) mit der Widmung an Prinz Bâjsonghor	Frontispiz
II u. III	Doppelseitige Illumination mit Name und Titeln des Prinzen Bâjsonghor	12, 13
IV	Die Eröffnungsverse des <i>Schâhnâmeh</i>	19
V u. VI	Doppelseitige Illumination am Anfang des Vorwortes	28, 29
VII	Eine illuminierte Seite zu Beginn des Manuskriptes	38
VIII u. IX	Doppelseitige Illumination mit den Namen von fünfzig irâniischen Königen	44, 45
X	Eine illuminierte Seite zu Beginn des Manuskriptes	53
XI u. XII	Die beiden letzten Seiten des bâjsonghor'schen Manuskriptes	61
XIII u. XIV	Das Frontispiz: Eine königliche Jagd	67
XV	Ferdousi am Hofe Soltân Maâmuds von <i>Ghazna</i>	69
XVI	Dschamschid unterrichtet sein Volk in Handwerken und Berufen	71
XVII	Faridun lässt Dahhâk an den Berg nageln	73
XVIII	Zâl und Rudâbeh treffen einander	75
XIX	Kej-Kâwus lauscht einem Barden	77
XX	Rostam tötet den Weißen Diw	79
XXI	Die Ermordung Sijâwoschs	81
XXII	Rostam fängt den Châqân von <i>Tschin</i> mit dem Wurfseil	83
XXIII	Das Duell zwischen Rostam und Borzu	85
XXIV	Der Endkampf zwischen Gudarz und Pirân	87
XXV	Ein schwerer Kampf zwischen den Heeren Kej-Chosrou und Afrâsijâbs	89
XXVI	Lohrâsp erhält die Nachricht vom Verschwinden Kej-Chosrou	91
XXVII	Esfandijâr erschlägt die Wölfe	93
XXVIII	Esfandijâr erschlägt Ardschâsp in der ehernen Festung	95
XXIX	Esfandijâr und Rostam am Vorabend ihres Zweikampfes	97
XXX	Farâmarz trauert über Rostams und Zawârehs Särgen	99
XXXI	Golnâr erblickt aus dem Fenster Ardaschir	101
XXXII	Jazdegerd vertraut Mondher seinen Sohn Bahrâm an	103
XXXIII	Anuschirwân lässt sich das Schachspiel erklären	105
XXXIV	Der Kampf zwischen Bahrâm Tschubin und Sâveh dem Türken	107

PLATES II & III

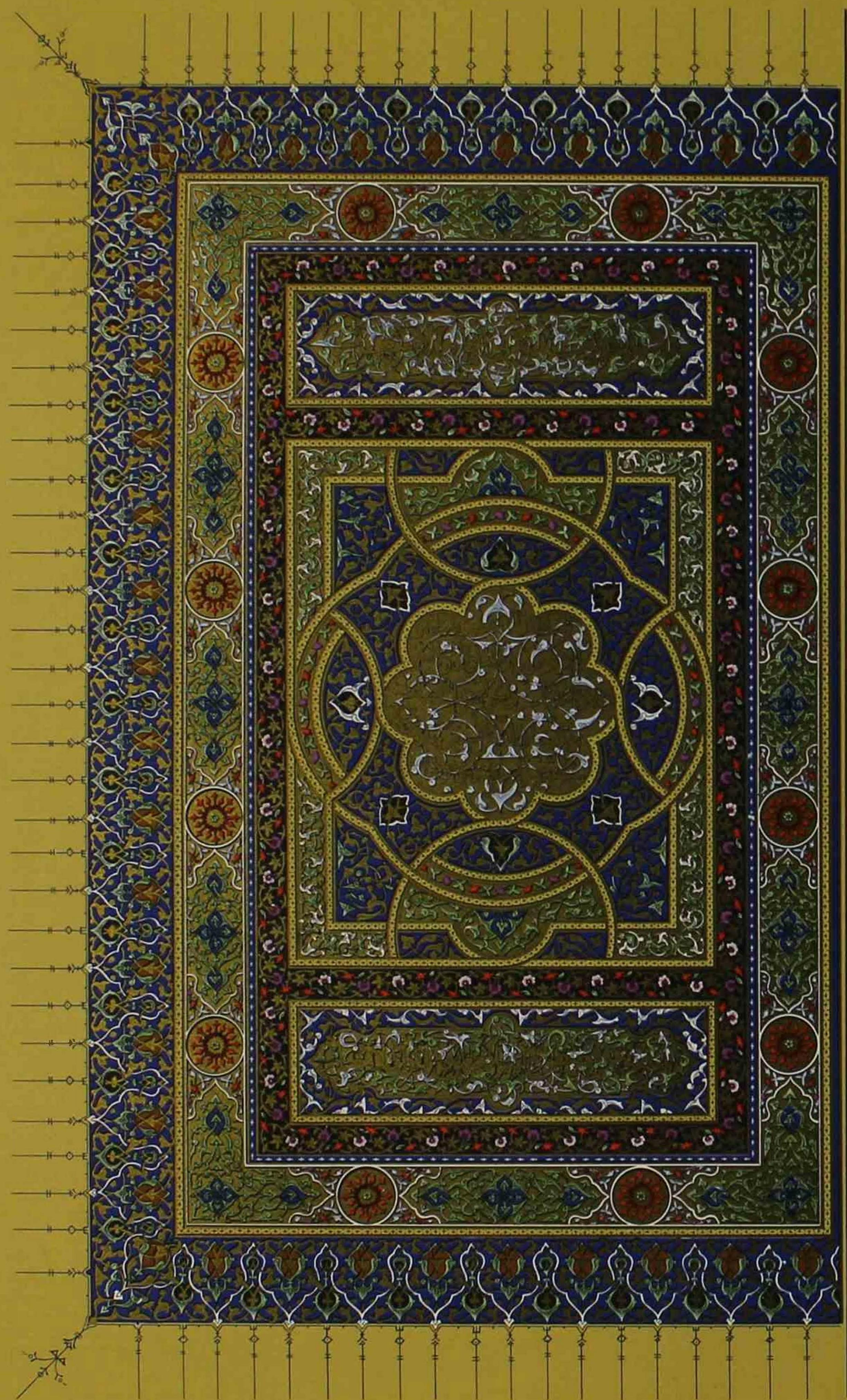
A double page illumination incorporating the name and titles of Prince Bâjsonghor and serving as a frontispiece to the Preface which was especially written for this manuscript.

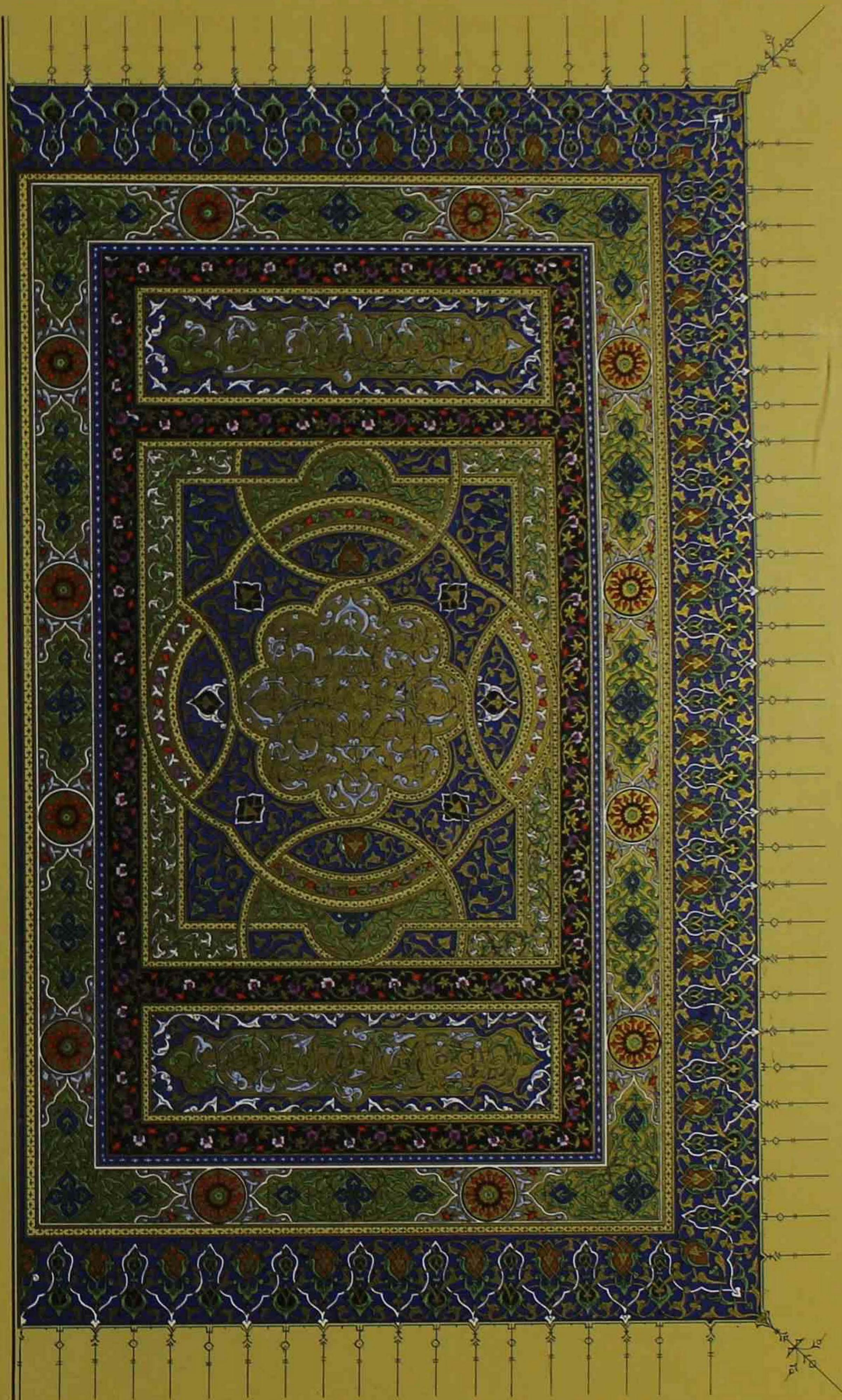
PLANCHES II & III

Une enluminure à double page comportant le nom et les titres du prince Bâjsonghor et servant de frontispice à la préface rédigée spécialement pour ce manuscrit.

TAFEL II u. III

Eine doppelseitige Illumination mit Name und Titeln des Prinzen Bâjsonghor, die zugleich als Frontispiz zu dem eigens für dieses Manuskript verfaßten Vorwort dient.





PLATES II & III

A double page illumination incorporating the name and titles of Prince Bâysonghor and serving as a frontispiece to the Preface which was especially written for this manuscript.



PLANCHES II & III

Une enluminure à double page comportant le nom et les titres du prince Bâysonghor et servant de frontispice à la préface rédigée spécialement pour ce manuscrit.

TAFEL II u. III

Eine doppelseitige Illumination mit Name und Titeln des Prinzen Bâjsonghor, die zugleich als Frontispiz zu dem eigens für dieses Manuskript verfaßten Vorwort dient.

INTRODUCTION

The Miniatures and their Background

The major expression of visual art in Irân has been through architecture and its decoration and through the arts of the book. There has until recent times been no tradition of easel painting and oil paint was not used before the Qâjâr period, about the beginning of the nineteenth century; and although wall-painting has been practised all through her history, it has for the last eight hundred years at least been subordinated to the decorative use of calligraphy. In the manuscript too the calligrapher's art was supreme and any further embellishment subordinate, until the Il-Khânid period and the opening of the fourteenth century. Although there was clearly some tradition of manuscript illustration during the preceding seven or eight centuries, it seems clear from the scanty surviving material, as well as from the literary evidence, that the art was a minor one, incapable of expressing anything beyond simple description. During the fourteenth century a radical change took place in the status, intention and accomplishment of the miniaturist and the illuminator.

A new dimension was added to their work as they sought to express lyrical feeling, dramatic force and mystical perception through their art. The illuminator was able to move in parallel with the architectural decorator in faïence tilework and stucco ornament. For the miniaturist this was a strenuous time of search for the terms of expression and the framework of vision. In this it seems clear that a knowledge of Chinese painting and design played a crucial role. Spatial organization and expressive line had long been achieved by the masters of Chinese painting: the minor products of this great school, which were all that could have reached Irân, nevertheless gave sufficient indication of Chinese aesthetic to furnish the miniature painters of Irân with a catalytic agent which enabled them to establish their own principles of composition. Colour had long been used with mastery in Irân in the arts of pottery and carpet design and in architecture. Now it was available for the more subtle effects and more sophisticated language of the miniature art.

There followed a transitional period in which the

discovery of the power of vital illustration and of the possibility of a landscape art led to the production of masterpieces of painting, but nearly destroyed the unity of the book. The work of the later fourteenth century was to reconcile all this new force and vision with the formal requirements of the manuscript. Its accomplishment made possible the wonderful flowering of the book arts in the Timurid period, first at Shirâz and later in Herât. In this school the miniature painters learnt to respect the scale and integrity of the form of the manuscript and to work in harmony with the calligrapher and the illuminator. They simplified the structure of the composition and so made possible the significant and allusive use of stance and gesture, a sympathetic echo in the drawing of the natural world and, above all, scope for the symbolic use of colour as expression of the imaginative world of epic and lyric poetry and even of the mystical sense of *Sufi* spiritualism.

These arts required for their protection and nourishment the support of princely patrons, of whom the most noteworthy were first Eskandar Solṭân b. 'Omar Sheykh, at Shirâz; and the second Bâysonghor Mirzâ b. Shâhrokh at Herât, cousins and grandsons of the conqueror *Timur* (or *Teymur*) *Lang*, known in the West as *Tamerlane*. Eskandar's period of power was very short, from 1408 to 1414; Bâysonghor's not much longer, from 1420 till his death in 1433; but he lived in the capital of his father Shâhrokh at the centre of Timurid power, and he was able to devote all his energies to the arts. He was thus able to attract to his library workshop the leading artists of the day, and to provide them with the best materials for their work, in paper and pigments and binding, including the costly gold and lapis lazuli. Herât was moreover a centre of intellectual life and aesthetic appreciation; of historical writing and poetry. Such was the setting for the production of the manuscript the miniatures of which are here reproduced in facsimile from the original in the Golestân Palace Library.

* * *

This is a manuscript from the most famous scriptorium working in the capital of the Timurid empire, Herât, in the period of its full maturity. It is moreover the most sumptuous of the small group of manuscripts which are dedicated to Prince Bâysonghor himself. The text is written by the head of the library, Mowlânâ Ja'far of Tabriz who received the name Al-Bâysonghori from his patron. According to Qâdi Aḥmad, Ja'far was the pupil of Mo'in-al-din Hâji Môhammad, who is recorded to have designed the monumental inscriptions on the Chahâr-Menâr in Tabriz. Dowlatshâh writes in 1487 that Ja'far had in Herât forty calligraphers working under him in the library of Prince Bâysonghor. He is called by Dust Môhammad in 1544 Farid-al-din Ja'far and is said to have been brought from Tabriz to Herât by Prince Bâysonghor himself. Whether he is identical with the calligrapher Ja'far Haravi (as Clément Huart thought) must remain uncertain. This scribe is separately mentioned by Qâdi Aḥmad as a pupil of 'Obeydollâh son of Mir 'Ali Tabrizi, the "inventor" of *nasta'liq*, and of Azhar, who certainly worked for Bâysonghor, but was still living in 1447, when he was carried off to Samarcand by Ulugh Beg during his brief period of supremacy. This Ja'far Haravi therefore seems to be of a younger generation than Ja'far Bâysonghori. In this same passage from Dust Môhammad, "An account of Past and Present Painters", prepared in 1544 for Bahrâm Mirzâ, it is stated that "Bâysonghor Mirzâ brought from Tabriz Ostâd Seyyed Aḥmad Naqqâsh (the painter) and Khwâjeh 'Ali Moṣavver (the designer) of Tabriz, and ordered them to produce a book in their best style, in shape and pages and illustrations exactly like the 'war'¹ of Solṭân Aḥmad of Baghdad". Unfortunately nothing further is known of these two artists of the book. The slightly later Turkish author Moṣṭafâ 'Ali wrote in 1587 that the great artist Behzâd was a pupil of Pir Seyyed Aḥmad. This could not, however, be the same as Bâysonghor's painter; but his name might be an echo of this master. Nor unfortunately can we identify the "war" of Solṭân Aḥmad: it does not seem conceivable that this title could refer to a *Book of Kings*. More probably it was a historical work such as the "History of the World Conqueror" (i.e., Chinghiz Khân) by 'Aṭâ Malek-e Joveyni completed in 1260. No Jalâyer historical manuscript has survived: we are therefore without a clue as to the model which Bâysonghor set before his library staff. However, the account of Dust Môhammad continues, "the writing of the book was entrusted to Hadrat Farid-al-din Ja'far". The binding was done by Qavâm-al-din, who was the inventor of cut-pattern work (*monabbatkâri*), the illumination and illustrations were by Amir Khalil. Here at last we are on firmer ground; for Dowlatshâh records Mowlânâ

Khalil the painter as one of the "four talented artists at the court of Shâhrokh, who in their time had no peer". Presumably, after the death of Bâysonghor in 1433, Khalil joined the library of Shâhrokh rather than that of 'Alâ'-al-dowleh Mirzâ, eldest son of Bâysonghor. This may be why that prince, when he sought to complete the unfinished "war" of Bâysonghor after his death, had to send to Tabriz for another master, Ghiyâth-al-din son of Aḥmad the gold-beater; who, according to Dust Môhammad, "painted some of the war-pictures with strife-exciting colours and washing them with blood and tears completed the work". Once more we have here to do with a known personality: for Ghiyâth-al-din Naqqâsh accompanied the famous mission from Shâhrokh to the court of the emperor of China in 1419, and after his return in 1422 wrote an account of the journey which is preserved by 'Abd-al-Razzâq of Samarcand in his *Maṭla' al-Sa'deyn*. Dust Môhammad adds: "When Amir Khalil saw these paintings he decided to give up painting." The extravagance of language is better suited to an epic like the Shâhnâmeh than to an historical account. It appears however that this manuscript of the "war" was the greatest undertaking of the library of Bâysonghor and that it was on such a scale that it remained unfinished at his death. Inevitably it has been hazarded that this manuscript might be identical with the Golestân Palace Shâhnâmeh which is here published. Richly decorated as it is, however, it is scarcely possible that its twenty-one miniatures could have taken the staff of the large library more than three years to complete, when their patron must have been pressing to have it in his hands.

It does seem clear from these accounts that Mowlânâ Khalil was the leading painter in the Bâysonghor library and it follows almost of course that he must have therefore been in charge of the illumination and illustration of our manuscript. For, not only does it open with an exquisite and richly illuminated dedication to Bâysonghor, but there then follows a double page miniature showing him taking part in a royal hunt. Following this, there is a double-page illumination incorporating once again the name and titles of Bâysonghor and serving as a frontispiece to the preface composed for this new edition of the Shâhnâmeh and sponsored by Bâysonghor, the text of which follows immediately; the opening being again enriched with illuminated borders; and decorative *kufic* calligraphy at the head and foot of each page. After the preface there is yet another double page of rich illumination in which appear in linked roundels fifty names of the kings, from Keyumâr to Yazdegerd, whose reigns are celebrated in the great epic. This is therefore

to be regarded as something between a title page and a table of contents. The opening lines of the poem itself are also richly illuminated. No manuscript so sumptuously illuminated is known: the nearest to compete with it is the *Anthology* produced twenty years earlier at Shiraz for his cousin Eskandar Soltân, son of 'Omar Sheykh. In this, the page is smaller and the shamseh with dedication is incorporated into the first of the double pages of illumination.

We can therefore be quite certain that the best and most skilled artists of his library staff were engaged in preparing this manuscript and that they must have included Ostâd Seyyed Ahmâd the painter and Khwâjeh 'Ali the illuminator as well as the master Khalil. Only Dr. E. Kühnel has concluded that the miniatures are all by one hand, the work of a single artist. Ivan Stchoukine, on the contrary has divided them among four hands, one of whom he believes to have been responsible only for the hunting scene of the frontispiece. As Schroeder remarked, we cannot doubt that the four artists mentioned by Dust Moâmmad were among those who worked on Bâysonghor's Shâhnâmeh. We may be justified in identifying the master of illumination who devised and carried out the superb decoration with Khwâjeh 'Ali Moâsâver, but if so, that would merely confirm the derivation of the Herât school from Tabriz.

Only one other manuscript is known that was prepared for Bâysonghor between the completion of this great Shâhnâmeh and his premature death in 1433: the *Kalileh va Demneh* manuscript, also copied by Ja'far in 834/1431 and containing nineteen miniatures (H. 362 in the Topkapî Library), recently brought to light and published by Mr. B. W. Robinson. He has made a careful comparison of its miniatures with those of a manuscript of the same work copied for Bâysonghor in the previous year 833/1430 by Moâmmad b. Hosâm called Shams-al-din al-Soltâni, and also in the Topkapî Library (R. 1022). This manuscript which has been known for the past forty years, contains twenty-five miniatures. These are in a clear, crisp, highly accomplished style, in every sense comparable with the miniatures of the Shâhnâmeh of the same year. The artists may be thought to have shown themselves more at home in depicting human figures than animals. It is amusing to notice that they have given the animals and birds gold eyes. This was as far as they could go in seeking to make them worthy of the court for which the manuscript was prepared. The bull which is the victim of the lion (on folio 46b) has also gilt horns and hooves, and wears a gold necklace of bells. The landscapes

are as gay and spring-like as those in the Shâhnâmeh, but naturally on a smaller scale. They extend into the margin in the same way, the sky within the margins being coloured but left clear outside them; the same daring but successful solution of a difficult problem. In the animal subjects landscape is naturally more prominent, and also more brightly coloured. Only seven subjects are common to these two manuscripts, but nonetheless some explanation is called for to account for the production of two luxury manuscripts of the same work in successive years for the same patron. Mr. Robinson has suggested that the second manuscript, which does indeed surpass the first in sensibility, might have been made for the Prince's private use, while the first was in some sense a public commission. If this interpretation is correct, it would have an implication for the status of the Shâhnâmeh also, as being pre-eminently a manuscript for public use. The question would then be, how this can be thought of. In the circumstances of the time, such a fine manuscript would have been presented to the prince with some ceremony in full court by the head of the library as soon as it was completed, as we can see depicted in some frontispieces: and it would on this occasion have been admired by the courtiers. Thereafter it would probably have been accessible to the immediate circle of the court of Bâysonghor, which we know to have been exceptionally cultivated. In the same passage from which we have already quoted, Dowlatshâh wrote of this court: "Alike in talent and in the encouragement of talent [Bâysonghor] was famous throughout the world. Calligraphy and poetry were highly esteemed in his time, and scholars and men of talent, attracted by his renown, flocked from all regions and quarters to enter his service. He showed favour to men of talent, loved poets, strove after refinement and luxury and entertained witty courtiers and boon companions." Such was the circle in which the products of the library staff would have been studied and admired. It might be imagined that this prince, like his cousin Soltân Eskandar might have had some compendium of favourite poems which he carried about with him and which was therefore a more private or personal possession. But neither of the manuscripts of *Kalileh va Demneh* is small enough to fit the sleeve or the waistband. It may be easier to imagine Bâysonghor setting his favourite calligraphers and painters in rivalry with one another, and challenging Ja'far to excel Moâmmad b. Hosâm; and so with the miniaturists also. Robinson may well be correct in attributing the miniatures of the 1431 copy of *Kalileh va Demneh* to the same artists as those who were responsible for illustrating a *Golestân* of 1426/7, excelling rather in expressiveness and sensibility

than in high technical finish. The differences between these and the other two more academic manuscripts should not be pressed too hard: all the products of Bâysonghor's library were of superb quality: the practice of the Timurid school presupposes that the artists had access to its earlier work; and were thus able to make fresh use of compositions or individual figures from them in later manuscripts. It would perhaps be presumptuous for us to attempt to estimate Bâysonghor's personal preferences within the school, or to identify the hand which we now prefer with that of the master Khalil, who was then regarded as the greatest master of the art of the miniaturist.

In view of the scarcity of manuscripts which survive from this school, two which have been attributed to it must be mentioned. One is a manuscript of the *Chahâr maqâleh* (The Four Discourses) of Nezâmi-e 'Arudi in the Türk ve Islam Eserleri Museum in Istanbul (no. 1954), which is of the year 835/1432; but the name of the calligrapher is defaced, leaving only the *nesbat*, al-Solṭâni. There are nine miniatures in a simplified Herât style, which would seem to be of the period of the manuscript. A dedication to Bâysonghor has been supplied, but this does not appear to be original. Two of the miniatures include clearly visible carpets whose designs are not so convincing as those in the Bâysonghori manuscripts: indeed one of the two has a gold ground, which is inconceivable at this date; while the other has in the field only a single row of star-shaped flowers linked by knots which again is a most improbable design for the date. It seems therefore best to regard this manuscript as a product of some Timurid centre under strong Herât influence but out of touch with the court style. The second manuscript which has been given to this library is a *Haft Peykar* of Nezâmi in the Metropolitan Museum, New York, with five miniatures in an early Timurid style. Unfortunately the colophon, which gives the date 1580, has been tampered with in India where it was in the Moghul Imperial Library. B. W. Robinson has strongly urged that it deserves to be given to the Bâysonghori library and dated between 1420 and 1430, while E. J. Grube has supported this attribution, preferring the earlier date of 1420. Versions of two of the miniatures exist in other fifteenth century miniatures, one in the Vienna *Homây* and *Homâyûn* of 1427 and the other in a manuscript of the *Annals* of Tabari in the Chester Beatty Library dated 1470 and now regarded as a pro-

duct of the Tabriz school under Uzun Hasan the Turkoman. Both these would have to be regarded as copies after the *Haft Peykar*: but a third miniature in it can itself only be a copy after a miniature in the British Museum Anthology of Eskandar Solṭân: in all three cases the miniature has been used to illustrate a different subject, so that there can be no question of the artist having followed a traditional pattern. It can surely only be that the artists who illustrated the *Haft Peykar* were adepts at the pastiche. If so, it is not easy to say at what date before 1580 these miniatures were made; but it could hardly be under Bâysonghor.

The Book of Kings and its Illustration

The nationalist and legitimist principles of the *Shâhnâmeh* are strongly supported in the choice of subjects for illustration in Bâysonghor's manuscript, as well as in the courtly style of painting. Ferdowsi's epic, as is well known, rests upon the written records of the Irâanian tradition which existed in his time in the historical works of Tabari and others in Modern Persian, mainly through Arabic translations made by Ebn Moqaffa' and others from the Pahlavi originals, and especially from the *Khvatâynâmag*, from which the *Shâhnâmeh* directly derives its name. This *Book of Kings* is a Sâsânian creation, in which for the first time a national tradition supersedes a religious one in the treatment of the legendary history. Much of this tradition goes back to a pagan pre-Zoroastrian body of mythology from the remote Indo-Aryan past; which still underlies, for instance, the story of Dâhhâk, originally a three-headed demon-monster called in the Vendidâd *Azhidahâka*. The fundamental Zoroastrian concept of the struggle of good and evil in the world is hardly concealed in the poem by the personal fatalism of the author. Little sign of Islamic commitment appears in what is avowedly a summing up of the Irâanian tradition as it existed before the Arab conquest.

It is for this reason that the monarchical and legitimist position is continually stressed and assumed in the epic. Because the manuscript is a royal one, prepared for the prince who showed a personal interest in the *Shâhnâmeh* by sponsoring the only eastern recension of the text, and to which he contributed a considerable preface, it is worthwhile to examine the choice of subjects for illustration which must have been made at least with his approval, if not at his suggestion. Apart from the double-

PLATE IV

The opening verses of the *Shâhnâmeh* in the Bâysonghori manuscript.

PLANCHE IV

Les premiers vers du *Châhnâmeh* dans le manuscrit de Bâysonghor.

TAFEL IV

Die Eröffnungsverse des *Schâhnâmeh* in dem bâysonghori'schen Manuskript.



page frontispiece, there are twenty miniatures, a rather small number compared with other fifteenth century manuscripts of the poem, though in the first half of the century most have fewer than fifty miniatures. It is more remarkable that our manuscript omits from its choice several of the most popular subjects, such as Bahrâm and Azâdeh, Siyâvosh undergoing the ordeal by fire, Key-Khosrow's army overtaken by the snowstorm, and the death of Rostam. It is also notable that there is not a single illustration to the story of Eskandar. It is curious too that the only depiction of Bahrâm Gur should be of him in his early youth, and really centred on his father Yazdegerd. Legitimacy is vindicated in the end of Dahhâk, the victory of Key-Khosrow over Afrâsiyâb, in the three miniatures allowed to the story of Esfandiyâr, including his moral triumph over Rostam; and in the imaginary first meeting of Golnâr with Ardashir, the ancestors of the Sâsânian royal house. National feeling is vindicated in the rout of the Khâqân of Chin and of Sâveh the Turkish leader. Instead of the death in the snow of the Paladins of Key-Khosrow, we have a report of this event to his successor Lohrâsp as he sits on his throne. Instead of the death of Rostam, we have the unusual subject of the coffins containing his body and that of his brother laid up in a splendid building. Instead of Rostam lifting Afrâsiyâb from the saddle, we have most surprisingly an illustration to the weak and unauthentic story of his fight with his grandson Borzu. In fact Rostam does not figure as prominently in the miniatures as he does in the poem. Is it possible that his rivalry with the Irânian royal house has made him unacceptable as the outstanding hero of the poem? Of course his killing of the White Div cannot be omitted, but it is probably significant that Rostam's earthly origin as son of Rudâbeh and his pagan descent from Dahhâk is illustrated through her meeting with Zâl, rather than his miraculous preservation by the *Simorgh*, the beneficent, supernatural and magical bird.

The subjects most often illustrated which are included among those of our manuscript are Jamshid teaching the crafts; Dahhâk pinned to Mount Damâvand; Rostam slaying the White Div; and the deaths of Siyâvosh and of Arjâsp. The originality of the majority can be strikingly indicated by remarking that not a single one of them depicts the same subject as those illustrated in the great Il-Khânid manuscript, the "Demotte" *Shâhnâmeh*, though it must be remembered that this has come down to us in an incomplete state.

There is no surviving manuscript of the *Shâhnâmeh* earlier than the fourteenth century: but the tradi-

tion of portrayal of the national legends is much older; older indeed than the time of Ferdowsi. The Hellenistic author Chares of Mytilene, after telling the story of Hystaspes (i.e., Vishtâspa or Goshtâsp) and his brother Zaradres (Zarir), who had a dream of the beautiful daughter of Homastes, king of the Marathas beyond the Tanais (the Jaxartes), adds that this story was often depicted on the walls of temples, royal palaces and private houses of the people of Asia. The story is evidently of East Irânian origin and must therefore date back to the Achaemenian period. Such a tradition of illustrating the legendary national past was certainly continued in the Sâsânian period. On silver dishes in Sâsânian style the story of Bahrâm Gur and the beautiful lute player Azâdeh is represented, just as it is recounted by Ferdowsi. The same subject is treated in a stucco relief of the same period in the Philadelphia Museum of Art. Some of the silver is post-Sâsânian, and comes especially from Soghdia where a culture, which preserved much artistic style and subject matter from the Sâsânian era down into the seventh century and even the early eighth century, is represented by some well-known pieces in the Hermitage Museum, attributed to this milieu by Madame Pugachenkova.² By far the most striking illustrations of this extension of Sâsânian style are to be seen in the wall-paintings recovered from the sites of Panjikent and Balalyk Tepe and Varakhscha. As in later times, the written account went side by side with the pictorial illustration. Just as in the poems by Ferdowsi and Nezâmi, palace and castle are frequently stated to have been adorned with figure painting of heroes, so it must have been in Sâsânian and post-Sâsânian times. We mention in its place the illustrated account of the death of Rostam contained in a book belonging to Azâd-Sarv, who seems to have lived in the early tenth century, and consequently could not have been personally known to Ferdowsi. From the same period we have two references in Mas'udi to volumes depicting the Sâsânian kings as they were in their royal robes at the time of their deaths, one at Estakhr and the other in the castle of Shiz. These seem to have been funeral portraits, for this tradition of royal burial, robed and enthroned, is preserved in the *Shâhnâmeh* in the descriptions of the tombs of Faridun, of Rostam and Zavâreh, all of whom were buried seated on thrones and wearing their royal robes of state, "according to the custom of the Kayânids". The Sâsânian kings too were buried, according to the tradition preserved in the epic, in robes of state and crowned.

Solṭân Mahmud of Ghazna, the patron of Ferdowsi, was an ardent partisan of the old Irânian traditions and, according to the story preserved in the preface

to the *Shâhnâmeh*, decorated the room provided for the poet in his palace with paintings of the ancient heroes, with horses, elephants, camels and tigers. One can imagine something like the wall-painting at *Varaknsha* of the seventh century, representing a king riding an elephant and hunting leopards; or the contemporary series of paintings at Panjikent, which have been identified as illustrating the campaign of Rostam against the Dîvs of Mâzandarân and against a dragon. These are in a predominantly Sâsânian style, preserving the coloured background, blue or red, which is known from the surviving fragments of Sâsânian wall-paintings; and the stylized heaps of rounded stones which represent mountains in the hunting scenes on the Sâsânian silver dishes. This heroic tradition, in which the figure of the mounted knight or hero is celebrated with all the skill that the painter could command for giving dignity, was probably still alive in the time of Ferdowsi. The fragmentary wall-paintings from the palace of *Lashkari Bâzâr* in Afghanistan, which are the only surviving examples from Ghaznavid times, include only ranks of royal guards as they attended the king's court; but in the slightly earlier Sâmânîd capital of *Nishâpur* there was found a wall-painting of a huntsman holding a falcon. It is indeed notable how strong and persistent the Sâsânian tradition of epic or heroic painting was. Mas'udi, in the passage already referred to, writes that the book which he saw in *Estakhr* in A.D. 915/6 was copied from the original in the royal library which was dated 781 and contained a translation from Pahlavi into Arabic by order of *Heshâm* b. 'Abd-al-Malek b. Marvân; and "the pictures were painted with colours of marvellous quality no more to be found, gold and silver in solution; each king was shown surrounded by large and small figures, so that the great and memorable events of his reign were included in the picture". In view of the strength of this tradition of illustrating the national history, it seems most unlikely that the *Shâhnâmeh* was not provided with illustrations from the beginning.

Nothing, however, survives as we have said, from a date before the fourteenth century. We then find three types of illustration current; one certainly in *Shirâz*, one in Tabriz and one also probably in the Tabriz area, but possibly from some other northern area. The *Shirâz* type must represent the older tradition, for it keeps the opaque red or yellow background, and the minimum of landscape setting which had characterized the Sâsânian style. The first Tabriz style is that of the capital and court of the Il-Khâns: the second also shows strong Mongol influence; but this is limited, almost entirely, to details of costume and to the formal elements of landscape — clouds, and

sometimes water and trees. It has also features in common with the third style, especially in the organization of the miniatures on a single plane, right in the front of the picture-space; where the figures move on a relatively large scale against a background of solid colour, which is evidently a survival from the Sâsânian style of wall-painting. This third style is certainly located at *Shirâz* where it flourished under the Inju, who obtained independent control of Fârs when the Il-Khânid dominion broke up after the death of Abu Sa'id in 1335. They had been *de facto* rulers before that date; but their power was disputed and always precarious, but for a time had popular support. Abu Eshâq Inju, who ruled *Shirâz* until 1353, and his *Vazîr* were patrons of the great poet Hâfez, and it was in his time that this local school of miniature painting flourished and produced several manuscripts of the *Shâhnâmeh* with many miniatures in a vigorous style which may well preserve an older popular tradition. The school concentrates on the illustration of the various incidents as directly and economically as possible, with a child-like insistence on the proper display of the elements required in fullest visibility. This conceptual style was not however without sensitive draughtsmanship or a sense of design. As with most simple schools, it liked to fill the surface, wherever possible, with trees or other vegetation, or with the curious convention of piled up pyramids which did duty for mountains; but all on a single plane in the front of the composition, as we have noted.

The colour range is limited, red and yellow predominating, with touches of purple and gold added. The second group of manuscripts differ greatly in colouring, blue standing out as the most conspicuous against the gold background: white and black give greater strength to the lively compositions. The drawing is finer and more sophisticated, and the composing more complex, although landscape is still further subordinated to the figures. These crowd the scene but are controlled, so as to achieve a remarkable clarity, especially when the small scale is taken into consideration, on a page measuring within the margins less than eight by six inches (15.5 x 12.5 cm.). The fine drawing allows of the use of more expressive gestures; while the horses have a metalled elegance which shows that Chinese influence had been fully digested. The armour is characteristically Mongol, with heavy helmets fitted with side wings and mail collars; and so are the yak's tail standards, the other head-dresses and textile patterns, which again show Chinese influence. It is therefore easy to see why the group is generally connected by critics with Tabriz, the Il-Khânid capital: but it differs greatly in style from the court style which we

know from the great "Demotte" *Shâhnâmeh* miniatures, above all in the completely different conception and use of landscape. In these small books this is only hinted at enough to suggest the setting which the subject requires, an effect which can only be called impressionistic. The style seems to be confined to manuscripts of the *Shâhnâmeh*, none of which is dated. It is agreed that they belong to the first half of the fourteenth century, and probably to the second quarter. At this time of growing political confusion there were several provincial capitals which might have supported such a school of miniaturists as this: it would probably have been in the north, but Esfahân is a possibility.

The first group represents the court style of Abu Sa'id the Il-Khân (1317-35), under whom we are informed by the sixteenth century authority on the history of the arts of the book, Dust Mohammad, that Ostâd Aḥmad Musâ "invented the kind of painting which is current at the present time". Thus unequivocally is affirmed that here in Tabriz was born the classic style of Irânian miniature painting. The miniatures of the "Demotte" *Shâhnâmeh* fully bear out the claim made on behalf of the school. They are revolutionary in their enlarged frame of vision and in the heights of drama and depths of pathos that lie within their compass. For the first time the *Shâhnâmeh* has found miniatures which adequately illustrate the poetry as well as the legendary history of the Book of Kings. After the conversion to Islam of the Il-Khân Ghâzân, the Mongol rulers began to identify themselves with the country which they ruled and adopted its traditions of art and literature. The great minister and historian Rashid-al-din (d.1318) established Tabriz as a centre of learning and the arts of the book as well as of government. Here he gathered scholars and artists from the wide area of Mongol rule and brought about the fusing of skills and traditions of art into a new and splendid harmony. In particular, Chinese painting with its long history of great masters of landscape was open to the artists of Tabriz for study and assimilation. The vigour of the local tradition of Irân was strong enough to absorb and adopt from that school of landscape what it required to widen its own scope without losing its native quality. In Irân there was a tradition of book illustration which enabled the school round Aḥmad Musâ to use the frame of the miniature margin to cut the Chinese landscape to fit the manuscript page. This is the fundamental and permanent lesson of the time, to break through the surface of the book without destroying the unity of the manuscript. The pages of the "Demotte" *Shâhnâmeh* are indeed large (they measure 40 by 30 centimetres within the text mar-

gins), but this was the spacious size adopted by Rashid-al-din at his scriptorium on the outskirts of Tabriz. In these miniatures it is evident that the artists were solving anew the problems of illustrating the national legends in the new style and were thus stimulated to the achievement of masterpieces that were to have continuing influence through the succeeding centuries.

The account of the history of the school given by Dust Mohammad continues with the chain of leadership passing from Aḥmad Musâ to his pupil Ostâd Shams-al-din, "who learned his art in the reign of Solṭân Oveys" (1341-1374) of the Jalâyer house which claimed the largest share in the Il-Khânid inheritance and ruled from Tabriz and Baghdâd over north-western Irân and far to the west. He and his son Solṭân Aḥmad were famed for their patronage of Persian letters and Irânian art, and both were themselves proficient artists of the pen. No miniatures can be certainly attributed to the school of Shams-al-din under Oveys; but there are fragments of a *Shâhnâmeh* preserved in the Fatih albums in the Topkapî-Saray library in Istanbul which seem to belong inevitably to this period, because they lie stylistically between the "Demotte" miniatures and the work of the school of Solṭân Aḥmad's court. These miniatures preserve almost the full size of the Abu Sa'id page but show greater congruance in scale between figures and landscape than these: and they move toward the lay-out of the field which is common in the early Timurid school, a tilted hill-side with high horizon silhouetted against a blue or gold sky. Recession is thereby achieved and the possibility opened of composition on several planes.

The leading painter at the court of Solṭân Aḥmad (1381-1410) was 'Abd-al-Hayy, pupil of Shams-al-din; but the Solṭân was constantly threatened throughout his reign by the rising power of Timur on the one hand and the Qara Qoyunlu Turkomans on the other. In 1393 Baghdâd which was then his principal capital was captured by Timur and Shams-al-din carried off to the conqueror's new capital at Samarcand. There he does not seem to have founded a miniature school; for Timur was more interested in architecture than in books, and demanded of his translated artists the decoration of endless buildings with tiles and inscriptions and wall-paintings. In Baghdâd, where Solṭân Aḥmad was soon able to return, Shams-al-din left a worthy pupil, Joneyd, who carried on the tradition of manuscript illustration. His is the first signature found on any Irânian miniature, the "Wedding Celebrations of Prince Homây and Princess Homâyûn" in a manuscript of the Divân of Khwâju-ye Kermâni copied

in 1396 and now preserved in the British Museum. This was copied by the leading calligrapher Mir 'Ali of Tabriz and that city remained the main centre of the arts of the book, until it came to provide the source for the schools of the two Timurid princely patrons, Solṭān Eskandar b. 'Omar Sheykh and Bāysonghor Mirzā b. Shāhrokh, cousins and both grandsons of Timur.

The nine miniatures which illustrate the *Divân* of Khwâju are the direct parents of the work of both these schools: in them are established the norms of scale, colour range and frame of vision which were to prevail through the Timurid period. The special qualities of romance and lyrical feeling which remain the first characteristics of the miniature school begin to predominate. It can be no accident that it was in the Jalâyer school at this time that the illustration of the poems of Nezâmi begins to enlarge the repertory of works which were illustrated, to be joined soon after by those of the poets Sa'di and Jâmi. Thus lyrical and mystic verse became increasingly a main subject of the art of the miniaturist. However, it can only be an accident that we do not have any manuscript of the Shâhnâmeh from the Jalâyer school.

From Shirâz in the 1390's when it was already under Timurid rule, we have two copies of the epic, illustrated with miniatures: one of 1393 when the new style from Baghdâd was still roughened by the Inju tradition of popular art, which had presumably been maintained by their successors, the Mozaffarids; the other of 1397, when it was already under the governorship of that notable patron of the arts of the book, Solṭān Eskandar. He had refined the style, provided his artists with richer colour range, including gold and lapis lazuli, and introduced the more polished finish of Solṭān Ahmad's painters. By 1410, the date of Solṭān Ahmad's death, he must certainly have attracted some of the leading miniaturists of that school to Shirâz, where they worked upon two of the most beautiful products of the early Timurid school, *Anthologies* which are now in the Gulbenkian Foundation in Lisbon and the British Museum collection. In their miniatures are to be seen a greater freedom of handling figures moving in space; and various experiments in architectural form. They contain moreover full development of illumination as an independent art, no longer confined to headings of the script but occupying whole pages in which titles or dedication are subordinated to a rich layout of geometric, floral and abstract colour that belongs rather to the carpet design or the decoration of building surfaces than to book illumination. A beginning of such whole page illuminated 'onvâns was seen in the royal

Qorâns of the fourteenth century, particularly those prepared for the Il-Khân Oljâytu (Öldjeitü; 1305-16); but these were based on a geometric principle, proper to a tradition of woodwork; whereas the Timurid style of illumination was closely connected with the art of tile mosaic which by then had come to dominate the exterior decoration of public buildings. In both spheres it was associated with monumental inscriptions in tholth and kufic scripts, and in both floral ornament underlay and surrounded the arabesque décor.

It was from the Shirâz school of Solṭān Eskandar and the Tabriz school of Solṭān Ahmad that Bâysonghor was able to recruit his library staff, and so to start immediately on the production of the masterpieces which made it famous in his own day and which has since been held up as the finest fruit of the whole Irâanian tradition.

Carpets depicted in the Bâysonghori Shâhnâmeh

No carpets survive from the fifteenth century in Irân or in foreign collections. Consequently the evidence from their representation in miniatures of the period are vital to an understanding of the history of carpet design in Irân. It appears that carpets depicted in western paintings of this period and the early sixteenth century are all of Turkish origin, so that they do not help towards the establishment of this history. Moreover, as the late Dr. Erdmann pointed out, the representations in eastern miniatures are more faithful and accurate than those in western art. It is natural that the miniaturists should have had a better understanding of the principles of design in their own art, and especially in the use in it of elements based closely on the Arabic script which enters into almost every design. A feature of carpet design in Irân is its conservatism, and this is clearly demonstrated by a comparison of the designs depicted in our Shâhnâmeh with those shown in manuscripts of twenty or forty years earlier. For instance the carpets depicted in the manuscript of Khwâju-ye Kermâni in the British Museum, dated 1396, are of the same general type as those in the Bâysonghori manuscripts.³ But development can be noted in design in both the border and the main field.

There are five carpets clearly depicted in the 1430 Shâhnâmeh, more clearly in fact than in the other Herât manuscripts of the early Timurid period. The general scheme of design in this group of carpets is of rows of rosettes alternating with rows of crosses. The 1396 manuscript shows borders formed of units of stylized pseudo-kufic unattached, whereas the 1430 book shows these units knotted together in decorative knots. The field of

the 1396 carpets was filled with stylized floral stars tied together by chains or other links, while in 1430 the designs have become more geometric and consequently more complex, but still of simple colour scheme, red and green alternating in the units of the design, white for the links and brown or dark blue for the ground. One of these miniatures is actually used by Dr. E. Kühnel to illustrate his remarks on Irânian fifteenth century carpets.⁴ He remarks that the Persian designs differ from the Anatolian in having solved the problem of carrying the border design round the corners with a neat use of the knot; whereas in the "Holbein" carpets, where the side border patterns meet at the corners, they are simply butted together. However this is not the case in the Ghirlandaio (1449-94) painting in the Uffizi cited by Kühnel (Abb.15) for this does show a rather similar neat solution for the problem of cornering, although this undoubtedly represents an Anatolian carpet. It may therefore be that the designs in the early Anatolian carpets were like those in the Irânian ones, more carefully worked out than the later ones. An example of this type of carpet from Anatolia survives in the Türk ve Islam Museum in Istanbul.⁵ This Erdmann attributes to the beginning of the sixteenth century, claiming for it priority in design over the other types and supporting this by noting the presence in it of alternating green and red colour, as in the fifteenth century Persian miniatures. There seems little doubt, however, that this type of carpet was known in Irân well before it was found in Anatolia.

The carpets depicted in the two *Anthology* manuscripts prepared in Shirâz for Eskandar Solṭân b. 'Omar Sheykh are more like those of the 1396 Khwâju than those of 1430, though the designs in them are less carefully drawn, and therefore less accurate records. This is especially true of the manuscript in the Gulbenkian Foundation, Lisbon.⁶ In general the Shirâz manuscripts of this period show more conservative carpet designs, as for instance those depicted in the Bâysonghor *Anthology* of 1420 in Berlin, where the field of the carpets is consistently shown with an all-over diaper pattern.

The other Bâysonghori manuscripts show carpets similar to those in the 1430 Shâhnâmeh, though not so clearly; for instance, a carpet shown in the *Homây* and *Homâun* manuscript of 1427/8 in Vienna,⁷ shows an all-over design without clear distinction in the concatenation of the field, not unlike those in the Eskandar Solṭân *Anthology*. In the Berenson *Anthology* of 1426/7 at I Tatti there is only one carpet shown;⁸ the design is similar in having no clearly defined octagons and no counterchange of col-

our. The *Kalileh va Demneh* manuscript of 1431 in the Topkapı Library (II. 362) shows carpets of a similar type, but one on folio 113b shows three medallions in the field, the beginning of a change to a later style of Herât carpet design.

While it thus becomes clear that the Shâhnâmeh of 1430 is of supreme importance in its evidence for carpet design in the first half of the fifteenth century, it remains uncertain whether these carpets were actually made in Khorâsân. It is however just to describe the type as "Early Timurid". By the 1480's a quite different type of design was depicted in Herâti miniatures, centred on a central medallion. Transitional towards this type are the designs to be seen in a few miniatures of earlier date. In addition to that mentioned, there is a second miniature in the *Kalileh va Demneh* of 1431 on folio 95, and a frontispiece to a Shirâz Shâhnâmeh of 1444.⁹ In this last miniature both types of carpet are shown together, though not very clearly defined. By the time of Behzâd the medallion carpet was universal.

Textile Design in the Miniatures

Valances are shown hanging down from seats of the six thrones represented in the 1430 Shâhnâmeh and, of these, three are decorated with an all-over pattern of freely repeated flower sprays, varying in scale and density: two show an almost identical all-over floral design of stylized peonies, derived directly from a Chinese source: and one shows a repeat pattern of Chinese-style birds, animals and flower sprays. Chinese designs, especially the dragon and phoenix, and the stylized lotus blossom had been current in court circles under the Il-Khânids, both on architectural ornament (especially tiles) and in the applied arts, especially book-binding. Animal motifs with floral background are found on some of the tiles decorating the Kiosk of Abâqâ Khân at Takht-e Soleymân, a building erected soon after 1272; but the decoration is probably of the early fourteenth century.¹⁰

These designs, while frankly of Chinese origin, are less advanced than those depicted in the miniatures of our manuscript on the textiles represented: especially in their setting in a field of ribbons and clouds. Close counterparts to these are to be found in the collection of drawings mounted in the series of albums now preserved in the Topkapı Library, Istanbul, and the Islamic Department of the former Prussian State Museums in Berlin/Dahlem, known respectively as the Fatih and Diez albums.¹¹ These drawings are now attributed by common consent to the early Timurid period, though there

is still disagreement between Herât and Tabriz as their place of origin. The use of such designs in the miniatures points to the taste for Chinese style in decorating objects of every-day use. The decoration of the structural parts of the thrones, as well as of the tables which stand before them, is in a more naturalistic, floral style, showing less obvious signs of Chinese influence. But examples of this type of design are also found among the drawings in these two sets of albums. Presumably this furniture was overlaid with a cladding of chased silver-gilt plates.

Costume

Attention is drawn in the descriptions of the individual miniatures to the Timurid style of court dress which is represented in all of them, regardless of the subject. Here too Chinese influence is unmistakable, not only in motifs but also in the forms of the collar and chest and back embroidered panels. Women are represented in only four of the miniatures, and their costume is of less interest from this point of view. One of the girls wears a dress with a cloud collar, but this may well be a mistake by the artist who was supplying the design appropriate to a man. Otherwise the women wear a wimple over their hair with a bow tied on the top of the head, the ends projecting behind; and with a hair-net enhanced with pearls passing under the chin. They wear long straight dresses with belts low on the waist. These belts are not always visible, but were probably always worn. The sleeves are short and the dress opens in front, generally showing the underdress up to the knee. It has a small turn-over collar with high V neck. Decoration is sparse and on a small scale. One girl wears a dress with a repeat pattern of swimming ducks. The others show only diaper patterns of dots or small floral motifs. Golnâr wears an ermine-lined cloak, as does Ardashir also: and one of the maids who display the robe of honour for Mondher is wearing a similar cloak or outer coat. Her inner robe bears an all-over flower and bird pattern.

Architectural Decoration

The architecture shown in the miniatures is very much in Irâanian taste of the early Timurid period; but in detail it does not seem to represent the design with the accuracy shown in the carpets. As might perhaps be expected, in

the monumental inscriptions on the buildings depicted, there is the closest connection between miniature and building. It is to be noted however that *kufic* is more sparingly used by the miniaturist than by the architectural decorator: in the miniatures it is used only for short inscriptions over doors and windows and never for wall decoration. The long frieze inscriptions in *tholth* against a background of floral scroll-work are as conspicuous and fine as on the greatest buildings of the period. Also faithful to contemporary practice is the representation of outside walls with the main decoration concentrated on the corner towers. This effect can be seen on the remains of the town walls of Herât and in the *madraseh* buildings in the Rigestan of Samarqand. The orange vermilion, which is a favourite colour for the larger wall surfaces in the Timurid miniatures of this period, must represent the glazed bricks found on the outsides of contemporary buildings, though these are not actually of so rich a colour. The engaged columns in the miniature depicting Esfandiâr and Rostam (pl. XXIX) can be closely paralleled in the *Shâh-e Zendeh* of Samarqand, but it might be harder to parallel the arcading in the miniature of *Anushirvân* (pl. XXXIII). It has to be recalled, however, how small a part of the great rash of buildings which the house of Timur sponsored survives to our time. For instance very little remains of the painted decoration of interiors: but the painted medallion shapes in the dome of the *Gowharshâd* mosque at *Mashhad* support the presumption that floral or arabesque elements, so often to be seen depicted in the fifteenth century miniatures, do in fact correspond to actual decoration of this time. The only general reflection on the architectural decoration that could be put forward is that it is less geometric than in actual practice: the miniaturists evidently preferring fluid line to angular shapes. In the descriptions of the plates some remarks are made about the special use of perspective in the miniatures; and here all that need be added is that no attempt is made to break away from the flat plane or to suggest vaulted form. The architecture of the miniatures is that of the imagination, but it is made up of elements sharply focused from observation and combined into designs which are completely convincing renderings of rich ensembles that vividly evoke the court settings of the time of the writing and illumination of the manuscript for Bâysonghor.

NOTES

¹ Or rather, "anthology". The Persian original is most probably
 which can be equally read as "jang" meaning "war", or
"jong" meaning "anthology".

² *Istoriia Iskusstva Uzbekistana*, Moscow, 1956, pls. 122-3.

³ F. R. Martin: *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century*, London, 1912, pls. 46, 47, 48.

⁴ W. von Bode and E. Kühnel: *Vorderasiatische Knüpfteppiche aus alter Zeit*, Brunswick, 1955, Abb. 57 on p. 79.

⁵ K. Erdmann: *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, London, 1970, p. 54, fig. 46, and note on p. 222.

⁶ M. M. Soares de Oliveira: *A arte da dinastia de Tamerlão representada na Coleção Calouste Gulbenkian*, p. 6.

⁷ E. Wellesz: "Eine Handschrift aus der Blütezeit frühimuridischer Kunst", in *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens*, Bd. X, 1936, Abb. 8.

⁸ R. Ettinghausen: *Persian Miniatures in the Bernard Berenson Collection*, Milan, 1961, pl. V.

⁹ Basil Gray: *Treasures of Asia, Persian Painting*, Skira, Geneva, 1961, p. 103.

¹⁰ R. Naumann: "Ein Kiosk des Abaqa Chan auf dem Tacht-i Sulaiman", in *Forschungen zur Kunst Asiens in Memoriam Kurt Erdmann*, Istanbul, 1969.

¹¹ See M. S. Ipşiroğlu: *Painting and Culture of the Mongols*, New York, n. d., and *Saray-Alben*, Wiesbaden, 1964; Basil Gray: "Some Chinoiserie Drawings and their Origin", in *Forschungen zur Kunst Asiens* (as above), 1969, pp. 159-171.

PLATES V & VI

The illuminated pages at the beginning of the
Preface to the Bâysonghori manuscript.

PLANCHES V & VI

Deux pages enluminées au début de la préface
du manuscrit de Bâysonghor.

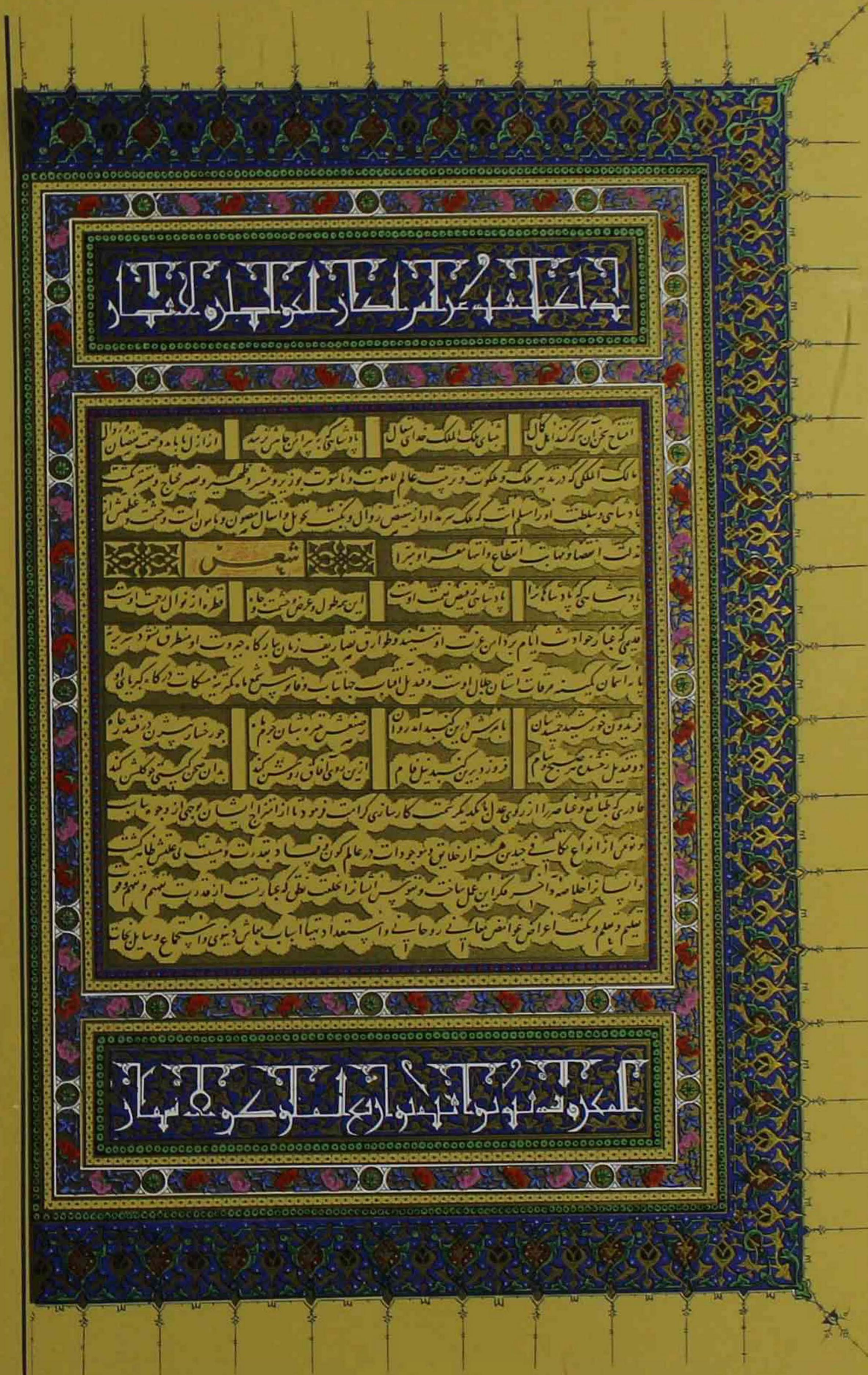
TAFEL V u. VI

Die illuminierten Seiten am Anfang des Vor-
wortes zu dem bâjsonghor'schen Manuskript.

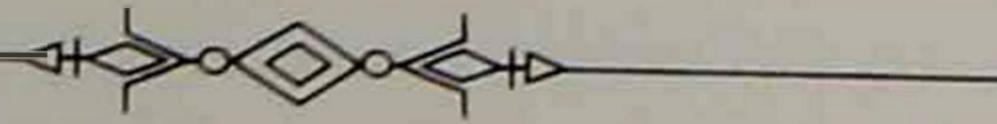


وَلَكُمْ مِنْهُ مَا شَاءُتُمْ

و سیل بجات اخوی از سایر مخلوقات مخصوص کردند و نوع اورانیز از تفاوت فراوان درین جیت تفاوت
مالی نکدشت تا سه کرایز جال عقل حسنه و افزایش زانی داشت و از کمال علوتت درین حمال و سیل بسی
ناتسخشید بین اواز سعادت از وتر تناد و ترکت او در شرف نشست پنجه و دامن درونی مزید جاه و رفعت
نمود عزیزی بسعادت اسپعاد بترتیب باری مالی سیمداد و حکمت بایز اش در سلطنه اش همان
یض رسالت و فهرمان امکن بتوت را از باتی ماید اهمار دعوت و اقتات از ارتکت که عنان
راه دین و پس ایاع عالم تین و در در بایی صطف و در بایی ملک ایجاد آن روزی که عقل بکر آن را سد
اشارتی که فخر از اراده ایان مادر آن مادر
در ج کرده برا سلطنه بجات ساطع و دلایل تفاطع خلائق را بطریق حایی هشداون صادق شدین
ثواب و عتاب جان بایی پر اییح سلام ایانی شارق و شارب کرد و بیور عالم و معرفت و دو فرود
هایت ایان پیش ادیان مل و عن شرایع و محل را پسته داشت و از ایان اجمع شمع نجیس سمات
اقتبک جلات و سری جرج سعادت قطب کرده سیادت صدر جبرین اینیانه کل جمع اصفیا
سلطان سرا پرده رد و سی شاپنگ کاه عنصری سیدی که جون مقابل شریت اواز زمین عرب طالع شد رسم و
خردان غم جون با در حلق احتشاد و حجاب ایطی و انجام بحوب و تواری طائف و تماقی در افق حرث و غربت عاری و افلک



INTRODUCTION



Les Miniatures et leur contexte historique

La principale expression de l'art visuel en Iran a été donnée par l'architecture et la décoration qui s'y rapporte, et par les arts du livre. Jusqu'à une période récente, il n'y avait pas de tradition de peinture de chevalet. La peinture à l'huile ne fut utilisée qu'à l'époque Qâdjâr, c'est-à-dire au début du XIX^e siècle; et quoique la peinture murale ait été pratiquée tout au long de son histoire, elle a été — pour les huit cents dernières années du moins — subordonnée à l'emploi décoratif de la calligraphie. Dans les manuscrits aussi, l'art du calligraphe était souverain et, jusqu'à l'époque Il-Khânide et l'ouverture du XIV^e siècle, tout autre embellissement lui était subordonné. Il y eut certes une tradition d'illustration de manuscrits au cours des sept ou huit siècles précédents; mais il apparaît clairement, d'après les rares matériaux qui subsistent et le témoignage littéraire, que cet art était un art mineur, ne pouvant rien exprimer au-delà de la simple description. Au XIV^e siècle, un changement radical s'effectua dans la position sociale, l'intention et l'œuvre du miniaturiste et de l'enlumineur.

En cherchant à exprimer le sentiment lyrique, l'intensité dramatique et la perception mystique, les artistes ajoutèrent une dimension nouvelle à leur œuvre. L'enlumineur évolua parallèlement au décorateur qui utilisait en architecture les carreaux de faïence et les ornements de stuc. Pour le miniaturiste ce fut une époque de recherches assidues sur les modes d'expression et le cadre de vision. Il apparaît clairement que, dans ce domaine, une connaissance de la peinture et du dessin chinois joua un rôle décisif. L'organisation de l'espace et la ligne expressive avaient depuis longtemps été utilisées par les maîtres de la peinture chinoise; les œuvres mineures de cette grande école — lesquelles seules atteignirent l'Iran — apportèrent néanmoins une indication suffisante sur l'esthétique chinoise pour procurer aux miniaturistes d'Iran un agent catalytique qui leur permit d'établir leurs propres principes de composition. La couleur qui, en Iran, avait depuis longtemps été utilisée avec maîtrise en poterie, dans les dessins de tapis et en architecture vint alors servir aux effets plus subtils et au langage plus sophistiqué de la miniature d'art.

Une période transitoire s'ensuivit, dans laquelle la découverte du pouvoir de représentation et de la possibilité d'un art du paysage conduisit à la création de chefs-d'œuvre en peinture, mais détruisit presque l'unité du livre. L'œuvre de la fin du XIV^e siècle fut de réconcilier cette vision et cette force nouvelles avec les exigences du manuscrit. Cette réconciliation permit la merveilleuse floraison des arts du livre à l'époque timouride, à Chirâz d'abord, à Hérat ensuite. Les miniaturistes de cette école apprirent à respecter l'échelle et les dimensions du manuscrit, à travailler en harmonie avec le calligraphe et l'enlumineur. En simplifiant la structure de la composition, ils rendirent possibles l'emploi signifiant et allusif de la posture et du mouvement, le dessin du monde naturel d'une façon affective et, surtout, un champ de vision où s'insère l'emploi symbolique de la couleur comme expression du monde imaginaire de la poésie lyrique et épique et même d'une spiritualité au sens mystique du soufisme.

Les arts du livre nécessitèrent la protection et le soutien de princes mécènes dont les plus célèbres furent Eskandar Soltân ebn 'Omar Cheykh à Chirâz et Bâysonghor Mirzâ ebn Châhrokh à Hérat, tous deux cousins et petits-fils de Timur Lang le conquérant. Le pouvoir d'Eskandar (1408-1414) fut de courte durée; celui de Bâysonghor, à peine plus long, ne dura que de 1420 à 1433, année de sa mort; mais Bâysonghor vécut dans la capitale de son père Châhrokh, au centre de la puissance timouride, et put se dévouer entièrement aux arts. Il eut ainsi la possibilité d'attirer dans l'atelier de sa bibliothèque les plus grands artistes de l'époque et de les pourvoir des meilleurs matériaux nécessaires à leur travail: papier, reliure, matières colorantes, sans oublier l'or coûteux et le lapis-lazuli. Hérat était en outre un centre de vie intellectuelle et d'appréciation esthétique, de rédaction de l'histoire et de poésie. Voici donc l'atmosphère dans laquelle fut réalisé le manuscrit ici reproduit en fac-similé d'après l'original qui se trouve à la Bibliothèque du Palais de Goles-tân.

* * *

Voici un manuscrit qui provient du plus célèbre «écrivain» d'Hérat, capitale de l'empire timouride, à l'époque de sa pleine maturité. C'est, en outre, le plus somptueux du petit groupe de manuscrits dédiés au prince Bâysonghor lui-même. Le texte est écrit par le conservateur de la bibliothèque, Mowlânâ Dja'far de Tabriz, qui reçut de son protecteur le surnom d'Al-Bâysonghori. Selon Qâdi Ahmâd, Dja'far fut l'élève de Mo'in al-Din Hâdji Moâmmad qui aurait dessiné les inscriptions monumentales du Tchahâr-Menâr à Tabriz. Dowlatchâh écrit, en 1487, que Dja'far avait quarante calligraphes qui travaillaient sous ses ordres à la bibliothèque du prince Bâysonghor à Hérat. Il est appelé Farid al-Din Dja'far, par Doust Moâmmad en 1544, et aurait été amené de Tabriz à Hérat par le prince Bâysonghor en personne. Son identité avec le calligraphe Dja'far Haravi (comme le pensait Clément Huart) reste incertaine. Ce scribe est mentionné ailleurs par Qâdi Ahmâd comme un élève de 'Obeydollah, fils de Mir 'Ali Tabrizi, «inventeur» du *nasta'liq*, et d'Azhar, lequel travailla sûrement pour Bâysonghor mais vivait encore en 1447, lorsqu'il fut emmené à Samarcande par Ulugh Beg, pendant la brève période de sa suprématie. Ce Dja'far Haravi serait donc d'une génération plus jeune que celle de Dja'far Bâysonghori. Dans ce même passage de Doust Moâmmad, extrait du *Compte rendu sur les peintres passés et présents*, rédigé en 1544 pour Bahram Mirzâ, il est précisé que Bâysonghor Mirzâ amena, de Tabriz, Ostâd Seyyed Ahmâd «Naqqâch» (le Peintre) et Khwâdjeh 'Ali «Moşavver» (le Dessinateur) de Tabriz, et les chargea d'exécuter dans leur style le plus pur un livre exactement analogue en format, pages et illustrations à la «guerre»¹ du sultan Ahmâd de Bagdad. Nous ne savons malheureusement rien de plus sur les deux artistes de ce livre. Moşâfâ 'Ali — auteur turc légèrement postérieur — écrit en 1587 que le grand artiste Behzâd fut l'élève de Pir Seyyed Ahmâd. Il ne saurait cependant s'agir du peintre de Bâysonghor; mais son nom pourrait être un écho de celui de ce maître. Nous ne pouvons malheureusement pas non plus identifier la «guerre» du sultan Ahmâd; il semble seulement inconcevable que ce titre puisse se rapporter à un *Livre des Rois*. Il s'agirait plutôt d'un travail historique comparable à l'*Histoire du Conquérant de l'Univers* (c'est-à-dire Gengis Khân) par 'Atâ Malek-e Djoveyni, achevé en 1260. Aucun manuscrit historique des Djalâyers n'a subsisté: nous n'avons donc aucune indication sur le modèle que Bâysonghor présenta au personnel de sa bibliothèque. Toutefois, le compte rendu de Doust Moâmmad se poursuit ainsi: «Hadrat Farid al-Din Dja'far fut chargé d'écrire le livre. La reliure fut réalisée par Qavâm al-Din, inventeur des formes découpées et incrustées (*monabbat-kâri*), l'enlu-

minure et les illustrations par Amir Khalil.» Nous voici enfin en terrain plus solide; car Dowlatchâh tient Mowlânâ Khalil, le peintre, comme l'un des «quatre artistes de talent, sans égal à leur époque, attachés à la cour de Châhrokh». Il est probable qu'après la mort de Bâysonghor en 1433, Khalil joignit la bibliothèque de Châhrokh, plutôt que celle de 'Alâ al-Dowleh Mirzâ, fils ainé de Bâysonghor. Ceci expliquerait pourquoi ce prince, lorsqu'il voulutachever la «guerre» de Bâysonghor à la mort de ce dernier, dut envoyer quérir à Tabriz Ghiyâth al-Din, fils d'Ahmâd le Batteur d'or, lequel, selon Doust Moâmmad, «peignit certaines scènes de guerre, avec des contrastes de couleurs suggérant la violence, etacheva le travail en les baignant de sang et de larmes». Une fois encore nous avons affaire ici à une personnalité connue: Ghiyâth al-Din «Naqqâch» accompagna la fameuse mission de Châhrokh à la cour de l'empereur de Chine en 1419 et écrivit à son retour, en 1422, un compte rendu du voyage, que 'Abd al-Razzâq de Samarcande a repris dans son *Maṭla' al-Sa'deyn*. Doust Moâmmad ajoute: «Lorsqu'Amir Khalil vit ces peintures, il décida d'abandonner la peinture.» L'extravagance du langage est plus appropriée à une épopee comme le Châhnâmeh qu'à un récit historique. Il semble toutefois que ce manuscrit de la «guerre» ait été la plus grande entreprise de la bibliothèque de Bâysonghor et qu'elle ait été conçue sur une telle échelle qu'elle demeura inachevée à sa mort. Inévitamment, il a été avancé que ce manuscrit pouvait être identique au Châhnâmeh du palais de Golestan, ici publié. Aussi richement décoré qu'il soit, il ne serait guère possible que ses vingt-et-une miniatures puissent avoir occupé plus de trois ans, pour être menées à terme, le personnel de la vaste bibliothèque, alors que son protecteur devait s'être montré pressé de les avoir.

Il ressort clairement de ces données que Mowlânâ Khalil était le chef de file des peintres de la bibliothèque de Bâysonghor et que, par conséquent, il dut être chargé de l'enluminure et de l'illustration de notre manuscrit. Car non seulement celui-ci s'ouvre par une dédicace exquise et richement enluminée à Bâysonghor, mais offre ensuite une miniature sur deux pages, qui le montre participant à une chasse royale. A la suite de celle-ci, vient une enluminure sur deux pages, incorporant de nouveau le nom et les titres de Bâysonghor et servant de frontispice à la préface composée pour cette nouvelle édition du Châhnâmeh et fournie par Bâysonghor, dont le texte suit immédiatement; le début est de nouveau rehaussé de marges enluminées, le haut et le bas de chaque page de calligraphies *koufiques*. A la suite de la préface, vient une autre double page de riches enluminures, où appa-

raissent dans une chaîne de médaillons les noms des cinquante rois, de Keyoumarth à Yazdegerd, dont les règnes sont glorifiés au cours de la grande épopée. Cette double page doit être cependant considérée comme quelque chose entre la page de titre et la page des matières. Les premières lignes du poème même sont également richement enluminées. On ne connaît pas de manuscrit aussi richement enluminé que celui-ci; le seul que l'on pourrait à la rigueur lui comparer serait l'*Anthologie* exécutée vingt ans auparavant à Chirâz, pour son cousin le sultan Eskandar, fils de 'Omar Cheykh. Les feuillets de ce manuscrit sont plus petits et la *chamseh* avec dédicace est incorporée dans la première des doubles-pages d'enluminures.

Nous pouvons, par conséquent, être presque certains que les meilleurs et les plus habiles artistes de la Bibliothèque de Bâysonghor furent engagés pour travailler à ce manuscrit et que parmi ceux-ci figuraient Ostâd Seyyed Aḥmad le Peintre et *Khwâdjeh* 'Ali l'Enlumineur, ainsi que le Maître *Khalil*. Seul le Dr. Kühnel a conclu que ces miniatures proviennent toutes de la même main, qu'elles sont l'œuvre du même artiste. Ivan Stchoukine, au contraire, les attribue à quatre mains différentes, dont l'une, croît-il, serait seule responsable de la scène de chasse du frontispice. Comme Schroeder le fit remarquer, nous ne pouvons douter que les quatre artistes mentionnés par Doust Mohammad furent parmi ceux qui travaillèrent au *Châhnâmeh* de Bâysonghor. On serait en droit d'identifier le maître enlumineur qui dessina et exécuta cette superbe décoration avec *Khwâdjeh* 'Ali Moṣavver; mais s'il en était ainsi, cela ne ferait que confirmer que l'école d'Hérat dérive de celle de Tabriz.

On ne connaît qu'un seul manuscrit qui fut exécuté pour Bâysonghor, entre l'achèvement de ce considérable *Châhnâmeh* et sa mort prématurée en 1433; il s'agit du manuscrit de *Kalileh va Demneh*, également copié par *Dja'far* en 834/1431 et contenant dix-neuf miniatures (H. 362 à la Bibliothèque Topkapı), récemment découvert et publié par M. B. W. Robinson. Une soigneuse comparaison a été faite par M. Robinson entre les miniatures de ce manuscrit et celles d'un manuscrit du même ouvrage, copié pour Bâysonghor l'année précédente, en 833/1430, par Mohammad ebn Hosâm, appelé *Chams al-Din al-Soltâni*, et qui se trouve également à la Bibliothèque Topkapı (R. 1022). Ce manuscrit, connu depuis ces dernières quarante années, contient vingt-cinq miniatures. Celles-ci sont d'un style clair, alerte, hautement accompli, en tout point comparable aux miniatures du *Châhnâmeh* de la même année. On pourrait penser que les artistes se sont montrés plus à l'aise en représentant des êtres hu-

mains que des animaux. Il est amusant de noter qu'ils ont donné aux animaux et aux oiseaux des yeux d'or. C'était aller aussi loin que possible dans leur recherche pour les rendre dignes de la cour à laquelle le manuscrit était destiné. Le taureau victime du lion (folio 46b) a également des cornes et des sabots dorés et porte un collier de clochettes en or. Les paysages sont aussi gais et printaniers que ceux du *Châhnâmeh*, mais naturellement à une échelle plus réduite. Ils débordent de la même façon dans la marge, le ciel à l'intérieur de la marge étant coloré et laissé en clair à l'extérieur; même solution audacieuse mais réussie à un problème difficile. Dans les scènes d'animaux, une plus grande importance est accordée au paysage, lequel est aussi plus vivement coloré. Seuls sept sujets sont communs à ces deux manuscrits, néanmoins on peut se demander pourquoi deux luxueux manuscrits du même ouvrage, destinés au même protecteur, ont été reproduits deux fois de suite. M. Robinson a suggéré que le second manuscrit, lequel assurément surpassé le premier en sensibilité, pourrait avoir été fait pour l'usage particulier du prince, tandis que le premier aurait été en quelque sorte destiné au grand public. Si cette interprétation est exacte on pourrait l'appliquer également au *Châhnâmeh*, qui aurait été pour ainsi dire un manuscrit à l'usage du grand public. La question serait alors: qu'est-ce que cela veut dire? Selon la coutume de l'époque, un aussi beau manuscrit aurait été, sitôt terminé, présenté au prince, en grande cérémonie à la cour, par le conservateur de la bibliothèque, comme nous pouvons le voir représenté sur plusieurs frontispices: le manuscrit aurait été, en cette occasion, admiré par les courtisans. Après quoi, l'entourage immédiat de la cour de Bâysonghor y aurait probablement eu accès, cour que nous savons avoir été exceptionnellement cultivée. Dans le même passage dont nous avons déjà cité des extraits, Dowlatchâh écrit à propos de cette cour: «Bâysonghor était célèbre à travers le monde, à la fois pour son talent et pour l'encouragement qu'il donnait aux talents. La calligraphie et la poésie étaient, à son époque, hautement estimées; erudits et gens de talent, attirés par sa réputation, affluaient de toutes parts, pour entrer à son service. Le Prince accordait sa faveur aux hommes de talent, aimait les poètes, recherchait le raffinement et le luxe, entretenait les courtisans spirituels et les joyeux compagnons.» Tel était le milieu dans lequel les ouvrages produits par les artistes de la bibliothèque auraient été étudiés et admirés. On aurait pu imaginer que ce prince, à l'exemple de son cousin le sultan Eskandar, ait possédé quelque compendium de poèmes favoris qu'il portait toujours sur lui et qui aurait donc été un bien privé ou personnel. Mais ni l'un ni l'autre des deux manuscrits de *Kalileh va Demneh* n'est

assez petit pour être contenu dans la manche ou la ceinture. Il serait plus facile d'imaginer Bâysonghor dressant en rivalité les uns contre les autres ses calligraphes et peintres favoris, et défiant Dja'far de surpasser Mohammad ebn Hosâm; et de même avec les miniaturistes. Robinson pourrait fort bien être exact en attribuant les miniatures de la copie de 1431 de *Kalileh va Demneh* aux même artistes qui illustrèrent un *Golestân* en 1426/7, lesquels excellèrent davantage en qualité expressive et en sensibilité qu'en haute technique de finition. Les différences entre ces manuscrits et les deux autres plus académiques ne devraient pas être poussées trop loin : tous les travaux exécutés par les artistes de la bibliothèque de Bâysonghor furent de qualité superbe; la pratique de l'école timouride laisse supposer que les artistes eurent accès à ses premiers travaux et furent ainsi à même de réutiliser, dans leurs manuscrits, ses compositions et formes individuelles. Il serait sans doute présomptueux de notre part d'essayer d'estimer les préférences personnelles de Bâysonghor à l'intérieur de l'école ou d'identifier la main que nous préférions maintenant avec celle du Maître Khalil qui était alors considéré comme le plus grand miniaturiste.

En raison de la rareté des manuscrits qui subsistent de cette école, il faut en mentionner deux qui lui ont été attribués. Le premier est un manuscrit du *Tchahâr maqâleh* (Les quatre discours) de Nezâmi 'Aroudi, actuellement au Musée Türk ve Islam Eserleri à Istanbul (no. 1954), daté de l'année 835/1432; mais le nom du calligraphe est effacé, laissant seulement la *nesbat*, al-Soltâni. Il contient neuf miniatures d'un style *hérati* simplifié, qui sembleraient être de l'époque du manuscrit. On y trouve une dédicace à Bâysonghor, mais celle-ci ne paraît pas authentique. Deux des miniatures incluent très distinctement des tapis, dont les dessins ne sont toutefois pas aussi convaincants que ceux dans les manuscrits de Bâysonghor : l'un montre un fond d'or, ce qui est inconcevable à cette date; et l'autre n'a dans le champ qu'une seule rangée de fleurs en forme d'étoiles liées par des nœuds, ce qui encore est un dessin tout à fait improbable pour l'époque. Il semble donc plus juste de considérer ce manuscrit comme l'œuvre de quelque centre timouride fortement influencé par l'école d'Hérat, mais sans contact avec le style de la cour. Le second manuscrit qui est attribué à cette bibliothèque est un *Haft Peykar* de Nezâmi, actuellement au Metropolitan Museum de New-York, contenant cinq miniatures dans le style timouride du début. Malheureusement, la dernière page, qui cite la date de 1580, a été falsifiée en Inde lorsque le manuscrit se trouvait à la Bibliothèque Impériale Moghole. B. W.

Robinson a fermement insisté que ce manuscrit mérite d'être attribué à la Bibliothèque de Bâysonghor et qu'il daterait de la période entre 1420 et 1430; E. J. Grube a soutenu cette attribution, préférant toutefois la date 1420. Des versions de deux de ces miniatures existent dans d'autres miniatures du XV^e siècle, l'une à Vienne, dans le manuscrit *d'Homây et Homâyoun* de 1427, et l'autre dans un manuscrit des *Annales de Tabari*, à la bibliothèque Chester Beatty, daté de 1470 et considéré aujourd'hui comme provenant de l'école de Tabriz au temps d'Uzun Hasan, le Turkmène. Toutes deux, en ce cas, devraient être considérées comme des copies du *Haft Peykar*. Mais une troisième miniature qui s'y trouve ne peut qu'être la copie d'une miniature de l'*Anthologie* du sultan Eskandar, conservée au British Museum. Dans les trois cas, la miniature a été utilisée pour illustrer un sujet autre que ce qui était le sujet du manuscrit original. Il ne saurait donc être question de dire que l'artiste a suivi un modèle traditionnel. Cela prouve seulement que les artistes qui illustrèrent le *Haft Peykar* pratiquaient volontiers le pastiche. S'il en est ainsi, il n'est guère aisément de dire à quelle date exacte, avant 1580, ces miniatures furent réalisées; mais il est peu probable que cela fût sous Bâysonghor.

Le Livre des Rois et son illustration

Les principes légitimistes et nationalistes du *Châhnâmeh* sont, dans le manuscrit de Bâysonghor, fermement soutenus dans le choix des sujets à illustrer, aussi bien que dans le style de peindre propre à la cour. L'épopée de Ferdowsi, comme il est bien connu, repose sur les documents écrits de la tradition iranienne qui existaient à l'époque dans les ouvrages historiques en persan moderne de Tabari et d'autres auteurs, ouvrages principalement basés sur les traductions arabes faites par exemple par Ebn Moqaffa' de textes originaux pahlavis, tel le *Khwatâynâmag*, dont le *Châhnâmeh* tire directement son nom. Ce *Livre des Rois* est une création sassanide, dans laquelle pour la première fois, la tradition nationale supplanté la tradition religieuse dans l'exposé de l'histoire légendaire. Cette tradition remonte en grande partie à un ensemble mythologique païen pré-zoroastrien, issu du lointain passé indo-aryen, lequel est encore sous-jacent, par exemple, dans l'histoire de Dahhâk, originairement un démon-monstre à trois têtes, appelé dans le *Vendidâd*, «Ajidahâka». Le concept zoroastrien fondamental de l'antagonisme dans le monde entre le bien et le mal est à peine dissimulé, au cours du poème, par le fatalisme personnel de l'auteur. Peu de signes d'engagement islamique apparaissent dans ce qui est ouvertement un résumé de la tradition iranienne telle qu'elle existait avant la con-

quête arabe. C'est pour cette raison que l'attitude monar- chique et légitimiste est constamment soulignée et assu- mée dans l'épopée.

Le manuscrit étant un manuscrit royal — réalisé pour le prince qui montra un intérêt personnel pour le *Châhnâmeh* en commanditant la seule recension orientale du texte, et qui y apporta une préface considérable —, il valait la peine d'examiner le choix des sujets à illustrer, les- quels ne doivent l'avoir été que sur l'approbation du prince, voire sa suggestion. Outre la double page du frontispice, il contient vingt miniatures, nombre relativement restreint en comparaison d'autres manuscrits du poème, quoique dans la première moitié du siècle la plupart des manuscrits aient moins de cinquante miniatures. Ce qui est plus étonnant est que notre manuscrit omet plusieurs des sujets les plus populaires, tels Bahrâm et Azâdeh, Siyâvôch traversant l'ordalie du feu, l'armée de Key-Khos- row saisie par la tempête de neige et la mort de Rostam. Il est aussi à remarquer qu'il n'y a pas une seule illustration de l'histoire d'Eskandar (Alexandre). Il est également curieux que la seule représentation de Bahrâm Gour ait été de lui dans sa prime jeunesse et que là l'in- térêt soit, en fait, porté sur son père Yazdegerd. La légi- timité est affirmée dans les scènes représentant la fin de Dahhâk, la victoire de Key-Khosrow sur Afrâsiyâb, dans les trois miniatures accordées à l'histoire d'Esfan- diyâr et à son triomphe moral sur Rostam, et dans la pre- mière rencontre imaginaire de Golnâr et d'Ardachir, an- cêtres de la maison royale sassanide. Le sentiment na- tional est affirmé dans la scène représentant les déroutes du Khâqân de Chine et de Sâveh, le chef turc. Au lieu de la mort des paladins de Key-Khosrow dans la neige, nous avons un récit de l'événement, fait à son successeur Loh- râsp, assis sur le trône. Au lieu de la mort de Rostam, nous avons l'extraordinaire scène des cercueils renfermant son corps et celui de son frère, dressés au milieu d'un splen- dide édifice. Au lieu de Rostam soulevant Afrâsiyâb de sa selle, nous avons, comble de surprise, une illustration de la faible et inauthentique histoire de son combat avec son petit-fils, Borzou. En fait, Rostam ne figure pas d'une fa-çon aussi saillante dans les miniatures que dans le poème. Sa rivalité avec la maison royale iranienne aurait-elle empêché d'en faire le héros principal du poème? Certes, on ne pouvait omettre qu'il ait tué le Div Blanc; mais il est sans doute signifiant que l'origine terrestre et païen- ne de Rostam, comme fils de Roudâbeh et descendant de Dahhâk, ait été illustrée par la rencontre de Roudâbeh avec Zâl, plutôt que la miraculeuse protection de Ros- tam par le *Simorgh*, l'oiseau bienfaisant, supernaturel et magique.

Les sujets les plus souvent illustrés parmi ceux de notre manuscrit sont: *Djamchid* enseignant les arts, Dahhâk attaché sur le mont Damâvand, Rostam tuant le Div Blanc, la mort de Siyâvôch et la mort d'Ar- djâsp. L'originalité de la plupart peut être soulignée d'une façon frappante, en faisant remarquer que pas un seul d'entre eux ne décrit le même sujet que ceux illus- trés dans le grand manuscrit II-Khânidé du *Châhnâmeh* «Demotte»; mentionnons toutefois que cet ouvrage nous est parvenu en état incomplet.

Il ne subsiste pas de *Châhnâmeh* antérieur au XIV^e siècle, mais la tradition de représenter en peinture les légendes nationales remonte à beaucoup plus loin; à plus loin certainement que l'époque de Ferdowsi. L'auteur hellénique Charès de Mytilène, après avoir raconté l'histoire d'Hystaspe (c'est-à-dire Vichtâspa ou Goch- tâsp) et de son frère Zariadre (Zarir), lequel vit en rêve la ravissante fille d'Homaste, roi des Marathas au-delà du Tanais (Iaxarte), ajoute que cette histoire était sou- vent représentée, chez les Asiatiques, sur les murs des temples, des palais royaux et des maisons privées. L'his- toire est assurément originaire de l'est de l'Iran et doit, par conséquent, remonter à la période achéménide. Cet- te tradition d'illustrer le passé légendaire du pays fut certainement maintenue à l'époque sassanide. Sur les plats d'argent de style sassanide, l'histoire de Bahrâm Gour et d'Azâdeh, la belle joueuse de luth, est représen- tée exactement comme elle est racontée par Ferdowsi. Le même sujet est traité sur un bas-relief en stuc de la même époque, bas-relief actuellement au Musée d'Art de Phila- delphie. Une partie de l'argenterie est d'époque post-sas- sanide et provient surtout de Sogdiane, où une culture — qui conserva jusqu' au VII^e siècle et même jusqu'au début du VIII^e le style et certains sujets artistiques de l'époque sassanide — est représentée par quelques pièces bien connues, actuellement au Musée de l'Hermitage, que Madame Pugachenkova a attribuées à ce milieu culturel.² On peut voir les illustrations de loin les plus frappantes de cette extension du style sassanide, sur les peintures murales retrouvées dans les sites de Panjikent, Balalyk Tepe et Varakhcha. Comme aux époques ultérieures, la relation écrite allait de pair avec l'illustration picturale. Exactement comme dans les poèmes de Ferdowsi et de Nezâmi, palais et châteaux sont souvent ornés par les re- présentations peintes des héros, ainsi que cela devait avoir été aux époques sassanide et post-sassanide. Nous men- tionnerons plus bas en contexte la description illustrée de la mort de Rostam, contenue dans un livre appartenant à Azâd-Sarv qui semble avoir vécu au début du X^e siècle et que Ferdowsi ne peut donc avoir connu personnelle-

ment. De la même période, nous avons deux références, dans Mas'oudi, à des livres contenant des images des rois sassanides tels qu'ils étaient dans leurs vêtements royaux au moment de leur mort — livres qui se trouvaient l'un à *Estakhr* et l'autre au château de *Chiz*. Ces illustrations semblent avoir été des portraits mortuaires; en effet, cette tradition d'obsèques royales — robe d'apparat et trône — se retrouve dans le *Châhnâmeh* dans les descriptions des tombes de Faridoun, Rostam et Zavâreh, qui furent tous enterrés assis sur le trône et revêtus de leurs vêtements royaux de cérémonie, «selon la coutume des Kayânides». Les rois sassanides aussi étaient enterrés — d'après la tradition conservée dans l'épopée — en robe d'apparat et couronne.

Le sultan Maḥmoud de *Ghazna*, protecteur de *Ferdowsi*, était un fervent partisan des vieilles traditions iraniennes; d'après la tradition conservée dans la préface du *Châhnâmeh*, il fit décorer la salle de son palais, mise à la disposition du poète, de peintures représentant les héros de jadis, ainsi que des chevaux, des éléphants, des chameaux et des tigres. On peut imaginer une peinture murale analogue à celle de *Varakhcha*, du VII^e siècle, représentant un roi en train de chasser le léopard sur le dos d'un éléphant; ou bien les séries de la même époque, à Panjikent, qui illustreraient le combat de Rostam contre les Divs du Mâzandarân et un dragon. Dans ces peintures, le style sassanide prédomine; en effet, le fond bleu ou rouge rappelle celui des fragments de peintures murales sassanides qui nous sont parvenus; de même, les tas stylisés de pierres arrondies qui représentent des montagnes dans les scènes de chasse, sur les plats d'argent sassanides. Cette tradition héroïque — dans laquelle la silhouette du cavalier ou du héros est évoquée avec toute l'habileté du peintre pour suggérer la dignité — était sans doute encore vivante au temps de *Ferdowsi*. Les fragmentaires peintures murales du palais de *Lachkari Bâzâr*, en Afghanistan — seuls exemples de l'époque *ghaznavide* qui subsistent — ne contiennent que des gardes royaux à la cour; mais à *Nichâpour*, capitale samanide légèrement antérieure, on a retrouvé une peinture murale représentant un chasseur tenant un faucon. Il est vraiment remarquable de voir à quel point la tradition sassanide de peinture épique et héroïque se montra forte et durable. Mas'oudi, dans le passage déjà mentionné, écrit que le livre qu'il vit à *Estakhr* en 915/6 (apr. J.-C.) fut copié d'après l'original dans la bibliothèque royale, lequel était daté de 781 et contenait une traduction, du pahlavi en arabe, commandée par *Hechâm ebn 'Abd al-Malek ebn Marvân*; «les images, ajoute-t-il, étaient peintes avec des couleurs d'une qualité merveilleuse désormais introuvable, à base

d'or et d'argent; chaque roi était représenté entouré de grands et petits personnages, de manière à inclure dans l'image les principaux et mémorables événements de son règne». Vu la force de cette tradition d'illustrer l'histoire nationale, il semble très improbable que le *Châhnâmeh* n'ait pas été pourvu d'illustrations dès le début.

Toutefois, rien ne subsiste, comme nous l'avons déjà dit, d'avant le XIV^e siècle. Nous trouvons à partir de cette époque trois types de courant d'illustration: l'un certainement à *Chirâz*, l'autre à *Tabriz*, le troisième probablement aussi dans la région de *Tabriz*, mais peut-être du nord de cette ville. Le type de *Chirâz* doit représenter la plus vieille tradition, car il conserve le fond rouge-opaque ou jaune et le minimum de composition dans le paysage — caractéristiques du style sassanide. Le premier style de *Tabriz* est celui de la capitale et de la cour des *Il-Khânides*; le second montre aussi une forte influence mongole; mais celle-ci est limitée presqu'entièrement aux détails du costume et à des éléments précis de paysage: les nuages, parfois l'eau et les arbres. Ce deuxième style de *Tabriz* a également des traits en commun avec le style de *Chirâz*, en particulier dans la composition des miniatures sur un seul niveau au premier plan de l'image, où les personnages se meuvent à une échelle relativement grande, sur un fond de couleur unie — survivance évidente du style sassanide de peinture murale. Ce style fleurit à *Chirâz* lorsque les *Indjous* obtinrent le contrôle indépendant du Fârs après l'effondrement de la domination *Il-Khânide*, à la mort d'Abou Sa'id en 1335. Avant cette date, les *Indjous* avaient été les dirigeants *de facto*; leur pouvoir fut contesté et toujours précaire, mais bénéficia du soutien du peuple pendant un certain temps. Abou Eshâq *Indjou*, qui gouverna *Chirâz* jusqu'en 1353, et son vizir furent les protecteurs du grand poète *Hâfez*; c'est sous son règne que cette école locale de miniatures se développa et produisit plusieurs manuscrits du *Châhnâmeh* illustrés de nombreuses miniatures, dans un style vigoureux qui semblerait perpétuer une tradition populaire plus ancienne. Cette école s'attache à illustrer les événements divers, aussi directement et sobrement que possible, avec une naïve insistance sur le déploiement approprié des éléments requis en pleine visibilité. Ce style conceptuel n'était cependant pas dépourvu de sensibilité artistique ni de sens de composition. A l'exemple des écoles les plus naïves, l'école tendait à remplir la surface, partout où il y avait de la place, d'arbres et de plantes ou, selon une curieuse convention, de pyramides empilées qui faisaient office de montagnes; mais l'ensemble était toujours disposé sur un seul plan, ainsi que nous l'avons fait remarquer. La gamme des couleurs est limitée: rouge et jaune rehaussés de

touches pourpre et or.

Le second groupe de manuscrits de Tabriz diffère beaucoup par l'utilisation des couleurs: le bleu ressort d'une façon tranchante sur le fond d'or; le blanc et le noir donnent une plus grande force à ces vivantes compositions. Le dessin est plus fin et sophistiqué et la composition plus complexe, quoique le paysage soit encore subordonné aux personnages. Ceux-ci remplissent la scène, mais sont réglés avec une précision extrême, surtout si l'on tient compte de l'exiguïté de l'image, la page mesurant à l'intérieur des marges moins de 15,5 cm. \times 12,5 cm. La finesse du dessin permet des gestes plus expressifs; l'élegance métallique des chevaux de race montre que l'influence chinoise a été entièrement digérée. L'armure, composée de casques lourds ajustés d'ailerons sur les côtés et de collets de mailles, est typiquement mongole; de même les étendards en queue de yak, les autres couvre-chefs et les étoffes à dessins montrent encore l'influence chinoise. On voit donc pourquoi les critiques rattachent généralement ce groupe à Tabriz, capitale Il-Khânide; mais il diffère grandement du style de cour que nous connaissons grâce aux miniatures du grand *Châhnâmeh* «Demotte», surtout dans la conception et l'emploi complètement différent du paysage. Dans ces petits livres, le paysage est esquissé juste assez pour suggérer le décor requis par le sujet, effet qui ne peut être nommé qu'impressionniste. Le style semble être restreint aux manuscrits du *Châhnâmeh*, dont aucun n'est daté. Il est admis qu'ils appartiennent à la première moitié du XIV^e siècle et probablement au second quart. A cette époque de confusion politique croissante, plusieurs capitales de province auraient pu entretenir une pareille école de miniaturistes dans le nord vraisemblablement; mais Ispahan reste une possibilité.

Le premier groupe représente le style de cour d'Abou Sa'id l'Il-Khân (1317-35), sous le règne duquel — apprenons-nous par le livre de Doust Mohammad, autorité du XVI^e siècle sur l'histoire des arts — Ostâd Ahmâd Mousâ «inventa le genre de peinture en cours à l'époque actuelle». Ainsi il est affirmé sans équivoque que le style classique de la miniature persane naquit à Tabriz. Les miniatures du *Châhnâmeh* «Demotte» confirment entièrement cette assertion. Elles sont révolutionnaires par leur champ de vision élargi, par l'intensité dramatique et la profondeur du pathos qui y sont contenues. Pour la première fois, le *Châhnâmeh* a trouvé des miniatures qui illustrent d'une façon adéquate la poésie aussi bien que l'histoire légendaire du *Livre des Rois*. Après la conversion à l'islam de l'Il-Khân Ghâzân, les dirigeants mongols

se mirent à s'identifier avec le pays qu'ils gouvernaient et adoptèrent ses traditions artistiques et littéraires. Le grand ministre et historien Rachid al-Din (mort en 1318) fit de Tabriz un centre artistique et gouvernemental. Il y rassembla erudits et artistes du vaste territoire sous régime mongol et provoqua la fusion des talents et des traditions artistiques en une nouvelle et magnifique harmonie. La peinture chinoise, en particulier, avec sa longue histoire de grands maîtres du paysage, s'ouvrit aux artistes de Tabriz pour être étudiée et assimilée. La vigueur de la tradition locale iranienne lui permit d'absorber et d'adopter ce qui lui était suffisant pour élargir sa propre vision sans perdre sa qualité native. Il y avait en Iran une tradition d'illustration de livres qui autorise l'école, autour d'Ahmad Mousâ, à utiliser le cadre de la marge de la miniature pour couper le paysage chinois afin de l'ajuster à la page du manuscrit. Percer à travers la surface du livre sans détruire l'unité du manuscrit, telle est la leçon fondamentale et permanente de cette époque. Les pages du *Châhnâmeh* «Demotte» sont réellement grandes (elles mesurent 40cm. \times 30cm. à l'intérieur des marges du texte), mais c'était là le grand format adopté par Rachid al-Din dans son «écritoire» des environs de Tabriz. Il est évident que dans ces miniatures, les artistes s'attachèrent à résoudre, dans le style nouveau, les problèmes d'illustrer les légendes nationales et furent ainsi stimulés à l'accomplissement des chefs-d'œuvre qui ne cessèrent d'influencer les siècles suivants.

Le compte rendu donné par Doust Mohammad sur l'histoire de l'école se continue par la chaîne des maîtres, en passant par Ahmad Mousâ et son élève Ostâd Chams al-Din, «lequel étudia son art sous le règne du sultan Oveys» (1341-1374) de la maison de Djalâyer qui revendiqua la plus grande partie de l'héritage Il-Khânide et régna, de Tabriz et Bagdad, sur l'Iran du nord-ouest et au loin vers l'ouest. Sultan Oveys et son fils sultan Ahmad furent réputés comme protecteurs de la littérature persane et des arts iraniens et furent eux-mêmes d'habiles artistes de la plume. Aucune miniature ne peut être attribuée avec certitude à l'école de Chams al-Din, sous le règne d'Oveys; mais il existe des fragments d'un *Châhnâmeh* conservés dans les albums Fatih, à la bibliothèque Topkapî-Saray d'Istanbul, qui sembleraient appartenir à cette période, car ils se situent, du point de vue stylistique, entre les miniatures du «Demotte» et celles de l'école de la cour du sultan Ahmad. Ces miniatures ont à peu près la même taille que celles d'Abou Sa'id, mais offrent une plus exacte proportion entre personnages et paysage: les personnages se meuvent dans la profondeur du champ, caractéristique de l'école timouride du début:



un versant de colline avec un horizon très haut se détache sur un ciel bleu ou or. De cette façon, le recul est obtenu et la composition sur plusieurs plans est rendue possible.

Le peintre principal de la cour du sultan Ahmad (1381-1410) fut 'Abd al-Hayy, élève de Chams al-Din; mais le règne du sultan fut constamment menacé par le pouvoir montant de Timur d'un côté et des Turkmènes Qara Qoyunlou de l'autre. En 1393, Bagdad, qui était alors sa capitale, fut prise par Timur, et Chams al-Din se trouva emmené de force à Samarcande, la nouvelle capitale du conquérant. Il ne semble pas que Chams al-Din ait fondé dans cette ville d'école de miniature; Timur s'intéressait davantage à l'architecture qu'aux livres, et exigea des artistes déportés la décoration d'interminables édifices, au moyen de carreaux de faïence, d'inscriptions et de peintures murales. A Bagdad, où le sultan Ahmad eut bientôt la possibilité de retourner, Chams al-Din laissa un élève de talent, Djoneyd, qui reprit la tradition d'illustration de manuscrit. La signature de Djoneyd est la première trouvée sur une miniature iranienne, celle représentant les «Célébrations du mariage entre le Prince Homây et la Princesse Homâyoun», dans un manuscrit du *Divân* (recueil de poèmes) de Khwâdjou de Kermân, copié en 1396, actuellement conservé au British Museum. Ce manuscrit fut copié par le maître calligraphe Mir 'Ali de Tabriz, cité qui resta le centre principal des arts du livre et donna, peu après, naissance aux écoles de deux princes mécènes timourides, sultan Eskandar ebn 'Omar Cheykh et Bâysonghor Mirzâ ebn Châhrokh, cousins et tous deux petits-fils de Timur.

Les neuf miniatures qui illustrent le *Divân* de Khwâdjou sont les parents directs de l'œuvre de ces deux écoles: les normes de grandeur, la gamme des couleurs et le champ de vision, qui devaient prévaloir tout au long de l'époque timouride, sont établis dans ces miniatures. Les qualités particulières de romanesque et de lyrisme, qui demeurent premières caractéristiques de l'école de miniature, commencent à prédominer. Ce ne peut être par accident que l'illustration des poèmes de Nezâmi soit venue à cette époque élargir le répertoire des travaux de l'école de Djalâyer et ait été suivie peu après par celle des poèmes de Sa'di et Djâmi. Ainsi la versification lyrique et mystique devint d'une façon croissante le sujet principal de l'art de miniaturiste. C'est donc par accident que nous ne possédons pas de manuscrit de *Châhnâmeh* de

l'école de Djalâyer.

Nous avons deux copies de cette épopée, illustrées de miniatures, provenant de Chirâz des années 1390, alors que la ville était déjà sous le gouvernement timouride: l'une de 1393, lorsque le nouveau style de Bagdad se trouvait encore alourdi par la tradition indjou d'art populaire, probablement maintenue par les Mozaffarides, successeurs des Indjous; l'autre de 1397, lorsque Chirâz était déjà sous l'autorité de ce grand protecteur des arts du livre, le sultan Eskandar. Le sultan affina le style, pourvut ses artistes d'une gamme de couleurs plus riche qui comprenait l'or et le lapis-lazuli et introduisit l'art de la finition parfaite, caractéristique des peintres du sultan Ahmad. En 1410, date de la mort du sultan Ahmad, le sultan Eskandar devait certainement avoir attiré les principaux miniaturistes de cette école à Chirâz, où ils travaillèrent à deux des plus belles œuvres de l'école timouride du début: les *Anthologies* qui se trouvent actuellement l'une à la Fondation Gulbenkian à Lisbonne et l'autre au British Museum. On peut remarquer, dans les miniatures de ces *Anthologies*, une plus grande liberté dans la façon de faire mouvoir les personnages dans l'espace, ainsi que différents essais de formes architecturales. Elles offrent, de plus, un net développement de l'enluminure qui devient un art indépendant et n'est plus limitée aux titres, mais couvre des pages entières dans lesquelles titres ou dédicace sont subordonnés à une riche disposition de formes géométriques et florales et de couleurs abstraites, qui appartient plutôt au dessin de tapis ou à la décoration murale qu'à l'enluminure. On trouva pour la première fois ces pages de 'onvân entièrement enluminées dans les Corans royaux du XIV^e siècle, en particulier dans ceux exécutés pour l'Il-Khân Oldjâytou (1305-16); mais ceux-ci étaient basés sur un principe géométrique, propre à une tradition de boiserie; alors que le style timouride d'enluminure était étroitement lié à l'art de la mosaïque de faïence qui, à l'époque, prédominait dans la décoration extérieure des édifices publics. Dans les deux cas, l'enluminure était alliée à des inscriptions monumentales en caractères *tholths* et *koufiques* et l'ornementation florale entourait le décor en arabesque et lui servait de fond.

Bâysonghor eut la possibilité de recruter le personnel de sa bibliothèque parmi les artistes de l'école de Chirâz du sultan Eskandar et ceux de l'école de Tabriz du sultan

PLATE VII

An illuminated page from the beginning of the Bâysonghori manuscript.

PLANCHE VII

Une page enluminée du début du manuscrit de Bâysonghor.

TAFEL VII

Eine illuminierte Seite vom Beginn des bâysonghor'schen Manuskriptes

Ahmad et, ainsi, d'entreprendre aussitôt la production des chefs-d'œuvre qui le rendirent célèbre en son temps, et sont tenus depuis comme les meilleurs produits de toute la tradition iranienne.

Tapis représentés dans le Châhnâmeh de Bâysonghor
Il ne subsiste aucun tapis du XV^e siècle. Aussi la représentation de tapis dans les miniatures de l'époque est-elle indispensable à la compréhension de l'histoire du dessin de tapis en Iran. Il semble que les tapis représentés dans les peintures occidentales du XV^e siècle et du début du XVI^e soient tous d'origine turque; ils ne peuvent donc aider à l'établissement de cette histoire. De plus, comme le faisait remarquer le feu Dr. Erdmann, les représentations dans les miniatures orientales sont plus fidèles et précises que celles dans les œuvres d'art occidentales. Il est en effet naturel que les miniaturistes aient eu une meilleure compréhension des principes de dessin dans leur propre art et, spécialement, de l'emploi d'éléments basés de près sur l'écriture arabe que l'on retrouve dans presque chaque dessin. Une des caractéristiques du dessin de tapis en Iran est son conservatisme; ceci est clairement démontré par une comparaison entre les dessins représentés dans notre *Châhnâmeh* et ceux des manuscrits de vingt ou quarante ans précédents. Par exemple, les tapis représentés dans le manuscrit de *Khwâdjou* de Kermân, actuellement au British Museum, daté de 1396, sont du même type que ceux des manuscrits de Bâysonghor.³ Mais une évolution peut être remarquée dans le dessin, aussi bien dans la bordure que dans le champ.

Il y a cinq tapis distinctement représentés dans le *Châhnâmeh* 1430, plus distinctement en fait que dans les autres manuscrits d'Hérat de la première époque timouride. Le dessin général de ces tapis consiste en rangées de rosettes alternant avec des rangées de croix. Le manuscrit de 1396 présente des bordures constituées d'unités de caractères pseudo-koufiques non attachés et stylisés, alors que le livre de 1430 montre ces unités jointes les unes aux autres par des nœuds décoratifs. Le champ des tapis du manuscrit de 1396 est rempli d'étoiles florales stylisées, réunies par des chaînes ou des liens autres, tandis que dans le manuscrit de 1430, les dessins sont plus géométriques et par conséquent plus complexes, mais de couleur encore simple, rouge et vert alternant à l'intérieur des unités de dessin, blanc pour les liens, brun ou bleu foncé pour le fond. L'une de ces miniatures est reprise par le Dr. E. Kühnel pour illustrer ses observations sur les tapis iraniens du XV^e siècle.⁴ Le Dr. E. Kühnel remarque que les dessins persans diffèrent des dessins anatoliens,

par la jonction des dessins de bordure dans les angles, grâce à un emploi net du nœud; alors que dans les tapis d'«Holbein», les motifs des bordures latérales se rencontrent dans les angles mais restent simplement juxtaposés. Toutefois, il n'en est pas ainsi dans la peinture de Ghirlandaio (1449-94) aux Uffizi, citée par Kühnel (Abb. 15); celle-ci représente un tapis aux angles nets à la manière persane, quoiqu'il s'agisse sans aucun doute d'un tapis anatolien. Il se pourrait donc que les dessins des premiers tapis anatoliens aient été semblables à ceux des tapis iraniens et aient été plus soigneusement exécutés que ceux des tapis d'époque postérieure. Un exemple de ce style de tapis anatolien subsiste au Musée Türk ve Islam d'Istanbul.⁵ Erdmann attribue ce tapis au début du XVI^e siècle, soutient sa priorité dans le dessin sur les autres types et appuie cette assertion en soulignant l'alternance du vert et du rouge, comme dans les miniatures persanes du XV^e siècle. Il semble toutefois à peu près certain que ce type de tapis ait été connu en Iran bien avant qu'en Anatolie.

Les tapis représentés dans les deux manuscrits d'*Anthologie*, exécutés à *Chirâz* pour le sultan Eskandar ebn 'Omar *Cheykh*, se rapprochent davantage de ceux du manuscrit *Khwâdjou* de 1396 que ceux du manuscrit de 1430, quoique les dessins y soient moins soigneusement tracés, et par conséquent soit d'un témoignage moins précis. Ceci est particulièrement vrai du manuscrit qui se trouve à la Fondation Gulbenkian, Lisbonne.⁶ Les dessins de tapis contenus dans les manuscrits de *Chirâz* de cette époque sont en général d'un style plus conservateur; ainsi par exemple les dessins représentés dans l'*Anthologie* de Bâysonghor de 1420, à Berlin, montrent des tapis dont le champ est entièrement recouvert d'un dessin diapré.

Les autres manuscrits Bâysonghori montrent des tapis analogues à ceux du *Châhnâmeh* de 1430, quoique d'une façon moins claire; par exemple le tapis représenté dans le manuscrit d'*Homây et Homâyoun* de 1427/8 qui se trouve à Vienne,⁷ offre un dessin couvrant sans distinction nette dans l'enchaînement du champ, assez semblable à ceux de l'*Anthologie* du sultan Eskandar. Il n'y a qu'un tapis représenté dans l'*Anthologie* Berenson de 1426/7 à I Tatti;⁸ le dessin est similaire en ceci qu'il ne contient ni octogones nettement dessinés, ni réciprocité de couleur. Le manuscrit de *Kalileh va Demneh* de 1431 à la bibliothèque Topkapı (H. 362) montre des tapis d'un type analogue, dont l'un toutefois (folio II3b) présente en son champ trois médaillons, signe d'une évolution vers le style tardif du dessin de tapis d'Hérat.

Ainsi qu'il apparaît clairement, le *Châhnâmeh* de 1430 est d'une importance extrême en ce qui concerne les dessins de tapis de la première moitié du XV^{ème} siècle; néanmoins, on ne peut savoir avec certitude si ces tapis ont été réellement faits au *Khorâsân*. Il est cependant exact de considérer ce type comme «début timouride». Vers les années 1480, on trouve dans les miniatures *hérati* un dessin d'un type très différent basé sur un médaillon central. Des dessins d'un style transitoire peuvent être remarqués sur quelques miniatures de dates antérieures. Mentionnons en outre une seconde miniature du manuscrit de *Kalileh va Demneh* de 1431 (folio 95) et le frontispice d'un *Châhnâmeh* de *Chirâz* de 1444.⁹ Dans cette dernière miniature, les deux types de tapis sont représentés ensemble, quoique pas très bien définis. A l'époque de *Behzâd*, le tapis à médaillon était devenu universel.

Dessin d'étoffe dans les miniatures

On peut voir des bordures pendre des sièges des six trônes représentés dans le *Châhnâmeh* de 1430; trois de ces bordures sont ornées d'un dessin couvrant de bouquets de fleurs librement répétés, variant en proportion et en densité; deux autres offrent un dessin floral du même genre, à base de pivoines stylisées, directement influencé par la Chine; un autre enfin montre des motifs répétés d'oiseaux, d'animaux et de bouquets de fleurs de style chinois. Les dessins chinois — en particulier le dragon, le phœnix et la fleur de lotus stylisée — étaient courants dans les milieux de cour, sous le règne des *Il-Khânidès*, en architecture comme ornement (sur les carreaux de faïence) et dans des arts appliqués, en reliure. On a trouvé des motifs d'animaux sur fond à fleurs, sur certains carreaux de faïence décorant le kiosque d'*Abâqâ Khân* à *Takht-e Soleymân*, édifice bâti peu après 1272 mais dont la décoration date probablement du début du XIV^{ème} siècle.¹⁰

Ces dessins, quoique d'origine franchement chinoise, sont moins poussés que ceux représentés sur les étoffes dans les miniatures de notre manuscrit: particulièrement en ce qui concerne leur disposition dans un champ de rubans et de nuages. On peut trouver des dessins équivalents à ceux-ci, dans la collection de dessins présentés dans les séries d'albums actuellement conservés à la bibliothèque Topkapı d'Istanbul et au Département Islamique des Musées d'Etat ex-prussiens, à Berlin/Dahlem, connus respectivement sous les noms d'albums *Fatih* et *Diez*.¹¹ Ces dessins sont attribués aujourd'hui, d'un commun accord, à la période début-timouride; il y a toutefois une divergence d'opinions au sujet de leur lieu d'origine qui serait pour les uns Hérat et pour les autres Tabriz.

L'emploi de tels dessin dans les miniatures montre que la préférence pour le style chinois prévalait dans la décoration des objets quotidiens. La décoration de la structure même des trônes, ainsi que des tables qui étaient placées devant, est d'un style plus naturaliste et floral, offrant moins de signes évidents de l'influence chinoise. On peut également trouver des exemples de type de dessin parmi ceux de ces deux séries d'albums. Il semble que ces pièces de mobilier aient été surmontées d'un revêtement de plaques de vermeil enchâssées.

Costume

L'attention est attirée, dans les descriptions de miniatures, par le style timouride du vêtement de cour qui y est représenté, quel que soit le sujet. Ici encore l'influence chinoise est évidente, non seulement dans les motifs du dessin, mais aussi dans les formes des panneaux brodés à l'encolure, sur la poitrine et le dos. Seules quatre miniatures représentent des costumes féminins et ceux-ci offrent, de ce point de vue, moins d'intérêt. Une des jeunes filles porte un vêtement avec un col de forme chinoise, mais ceci pourrait être une erreur de l'artiste et se rapporter à un costume d'homme. En général, les femmes portent sur les cheveux une guimpe avec un nœud noué sur le sommet de la tête, dont les extrémités pendent dans le dos, et une résille rehaussée de perles, attachée sous le menton. Elles ont de longues robes droites avec des ceintures basses sur la taille. Ces ceintures ne sont pas toujours visibles, mais devaient être toujours portées. Les manches sont courtes et la robe s'ouvre sur le devant découvrant le jupon jusqu'aux genoux. La robe possède un petit col rabattu, profondément échancré en pointe. La décoration de l'étoffe est simple et légère. Une autre jeune fille porte une robe ornée de motifs répétés de canards en train de nager. Les autres offrent seulement des dessins diaprés à petits points ou à petites fleurs. *Golnâr* porte un manteau bordé d'hermine; *Ardachir* de même; et la servante qui déploie la robe d'honneur de *Mondher* porte un manteau analogue ou pardessus. Sa robe est d'un dessin couvrant de fleurs et d'oiseaux.

Décoration architecturale

L'architecture représentée dans les miniatures est tout à fait dans le goût iranien de la période début-timouride; mais le dessin n'est pas rendu dans le détail, avec autant de précision que celui des tapis. Bien entendu, il existe un rapport très étroit entre miniatures et édifices, en ce qui concerne les inscriptions monumentales dessinées sur les édifices. Remarquons toutefois que le *koufique* est utilisé moins souvent par le miniaturiste que par le décorateur de l'édifice: on ne trouve ce type de caractères

en miniature que dans de brèves inscriptions au-dessus des portes et des fenêtres, jamais en décoration murale. Par contre, la longue frise d'inscriptions en *tholth* sur un fond d'enroulement floral est aussi bien rendue en miniature que sur les plus grands édifices de l'époque. Egale-ment conforme à l'usage de ce temps est la représentation des murs d'enceinte avec une décoration principale rassemblée sur les tours d'angle. Cet effet peut être observé sur les restes des murs de la ville d'Hérat et sur les bâti-ments de la *madraseh* du *Rigestân* de Samarcande. L'orange-vermillon, couleur favorite dans les miniatures timourides de cette époque pour les surfaces murales plus étendues, représente probablement les briques vernissées trouvées sur les parois externes des édifices contempo-riains, quoique celles-ci ne soient pas en fait d'une couleur aussi riche. Les colonnes engagées de Planche XXIX peu-vent être étroitement mises en parallèle avec celles du *Châh-e Zendeh* de Samarcande, mais il pourrait être plus difficile de mettre en parallèle les arcades de Planche XXXIII. Rappelons toutefois qu'il ne subsiste aujourd'hui qu'une infime partie de la grande éruption d'édifices com-

mandés par les Timourides. Par exemple, il reste très peu de peintures décoratives d'intérieur; mais les formes colo-rées en médaillon du dôme de la mosquée *Gowharchâd* à *Machhad* font supposer que les éléments arabesques et floraux, si souvent représentés dans les miniatures du XV^e siècle, correspondent en fait à la décoration de cette époque. La seule remarque générale que l'on pour-rait faire sur la décoration architecturale serait qu'elle est moins géométrique dans les miniatures que dans la réalité : les miniatures préférant manifestement les lignes courbes aux formes angulaires. Dans la description des planches, quelques remarques sont faites au sujet de l'u-sage particulier de la perspective; ajoutons seulement ici qu'aucun effort n'a été fait pour rompre avec les formes plates ou pour suggérer la profondeur. L'architecture des miniatures est un produit de l'imagination, mais elle est constituée d'éléments issus d'une minutieuse observation intégrés à des dessins qui sont des rendus très convain-cants de riches ensembles évoquant avec vivacité les dé-cors de la cour à l'époque où le manuscrit de *Bâysonghor* fut écrit et enluminé.

NOTES

¹ Ou probablement «anthologie». En effet, les «voyelles brèves» n'étant pas marquées dans l'écriture persane, le mot سخن peut bien se lire *djang* (guerre) ou *djong* (anthologie).

² *Istoriia Iskusstva Uzbekistana*, Moscou, 1956, pls. 122-3.

³ F. R. Martin: *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century*, Londres, 1912, pls. 46, 47, 48.

⁴ W. von Bode et E. Kühnel: *Vorderasiatische Knüpfteppiche aus alter Zeit*, Brunswick, 1955, Abb. 57, p. 79.

⁵ K. Erdmann: *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, Londres, 1970, p. 54, fig. 46, et note p. 222.

⁶ M. M. Soares de Oliveira: *A arte da dinastia de Tamerlão repre-sentada na Coleção Calouste Gulbenkian*, p. 6.

⁷ E. Wellesz: „Eine Handschrift aus der Blütezeit frühtimuridischer Kunst“, in *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens*, Bd. X, 1936, Abb. 8.

⁸ R. Ettinghausen: *Persian Miniatures in the Bernard Berenson Collection*, Milan, 1961, pl. V.

⁹ Basil Gray: *Treasures of Asia, Persian Painting*, Skira, Genève, 1961, p. 103.

¹⁰ R. Naumann: „Ein Kiosk des Abaqa Chan auf dem Tacht-i Sulai-man“, in *Forschungen zur Kunst Asiens in Memoriam Kurt Erdmann*, Istanbul, 1969.

¹¹ Voir M. S. İpşiroğlu: *Painting and Culture of the Mongols*, New York, sans date, et *Saray-Alben*, Wiesbaden, 1964; Basil Gray: "Some Chinoiserie Drawings and their Origin", in *Forschungen zur Kunst Asiens* (idem), 1969, pp. 159-171.

PLATES VIII & IX

A double page illuminaton containing the names of the fifty Irâanian kings, from Keyumarth to Yazdegerd, mentioned in the *Shâh-nâmeh*. These two pages immediately precede Ferdowsi's opening verses in the manuscript.

PLANCHES VIII & IX

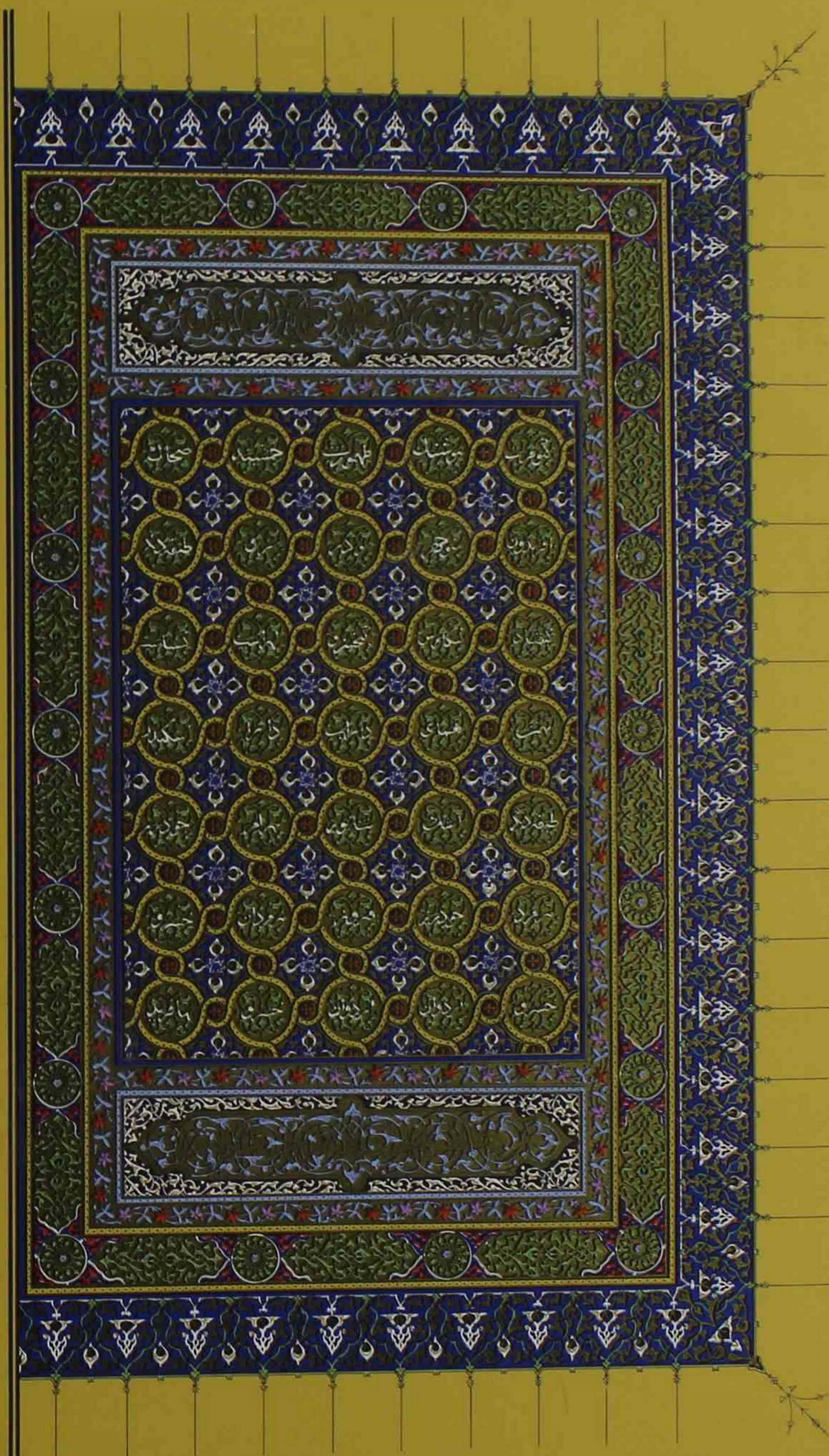
Une enluminure à double page contenant les noms des cinquante rois de l'Iran, de Keyumarth à Yazdegerd, mentionnés dans le *Châh-nâmeh*. Ces deux pages précèdent immédiatement les premiers vers de Ferdowsi dans le manuscrit de Bâysonghor.

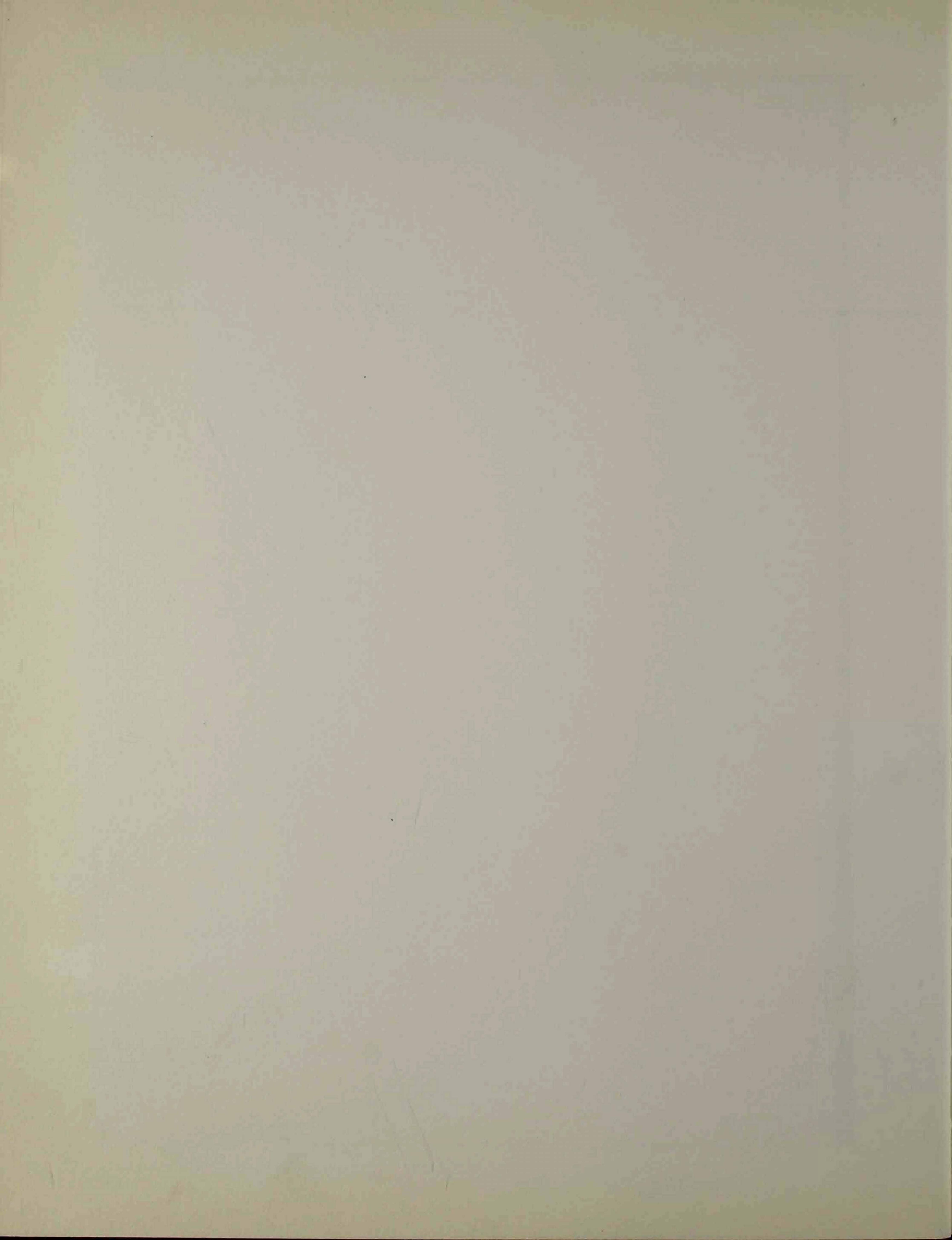
TAFEL VIII u. IX

Eine doppelseitige Illumination mit den Namen der fünfzig iranischen Könige, die in dem *Schâhnâmeh* erwähnt werden, von Kejumarth bis Jazdegerd. In dem bâjsonghor'schen Manuskript gehen diese beiden Seiten den Eröffnungsversen Ferdousis unmittelbar voraus.

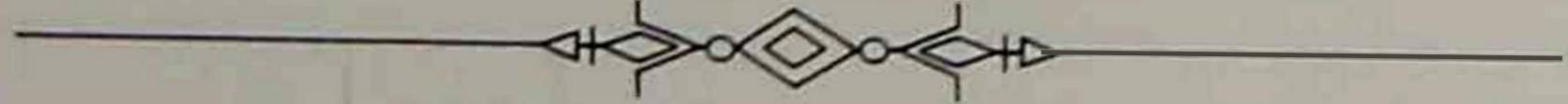








EINFÜHRUNG



Die Miniaturen und ihre Entstehungsgeschichte

Visuelle Künste fanden in Irân vornehmlich ihren Ausdruck in Architektur und Buchkunst. Bis zur Gegenwart gab es keine Tradition in der Staffelei-Malerei, Ölgemälde kamen erst in der Qâdschâren-Zeit auf, etwa zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Wenn auch während der ganzen iranischen Geschichte Fresken (Wandmalereien) verfertigt worden waren, so war diese Malform wenigstens während der letzten achthundert Jahre dem dekorativen Gebrauch der Kalligraphie untergeordnet. Auch in den handgeschriebenen Büchern wurde der Schriftkunst die größte Bedeutung zuerkannt, und alle weiteren Dekorationsformen traten hinter ihr zurück, allerdings nur bis zur Zeit der Il-Châne und dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts. Obgleich es in den vorangegangenen sieben oder acht Jahrhunderten sicherlich eine gewisse Tradition der Handschriftenillustration gegeben hatte, scheint es auf Grund des spärlichen vorhandenen Materials und der literarischen Überlieferungen zufolge klar, daß es sich um eine eher unbedeutende Kunstgattung gehandelt hatte, nicht imstande, mehr als simple Beschreibung von Vorgängen zu bieten. Während des vierzehnten Jahrhunderts ereignete sich nun in bezug auf Einschätzung und Bedeutung, die den Miniaturkünstlern und Illuminatoren zuteil wurde, ein grundlegender Wandel.

Neue Dimensionen eröffneten sich ihrer Tätigkeit, als sie versuchten, lyrisches Gefühl, dramatische Gewalt und mystisches Erkennen durch ihre Kunst zu vermitteln. Der Illuminator konnte seine Tätigkeit parallel zu den Schöpfern architektonischen Dekors — wie Stuckornament und Fliesenkunst — entwickeln. Für den Miniaturmaler war dies eine Zeit emsigen Suchens nach Ausdrucksmitteln und des Schaffens eines visionären Rahmens. Hierbei scheint eine gewisse Kenntnis von chinesischer Malerei und Ornamentik eine grundlegende Rolle gespielt zu haben. Räumliche Anordnung und ausdrucks voller Strich waren seit langem Gegenstand der Meisterschaft chinesischer Künstler. Die weniger bedeutenden Produkte dieser hervorragenden Schule, die in jener

Zeit Irân erreicht haben konnten, vermittelten den persischen Miniaturmalern jedenfalls genügend Möglichkeiten, mit chinesischer Ästhetik vertraut zu werden. Sie befähigten sie, ihre eigenen Prinzipien der Komposition aufzustellen. Farbe war in Persien seit langer Zeit meisterlich in der Töpferei, der Teppichknüpfkunst sowie in der Architektur verwendet worden. Nunmehr stand ihrem Gebrauch zur Erzielung feinerer Effekte im Rahmen der spitzfindigen Sprache der Miniaturkunst nichts im Wege.

In der darauffolgenden Übergangsperiode führte die Entdeckung der Kraft vitaler Illustration und der Möglichkeiten der Landschaftsmalerei zu Meisterwerken der Malerei, zerstörte aber nahezu die Einheit des Buches. Es blieb dem späteren vierzehnten Jahrhundert vorbehalten, all diese neue Energie und Vision mit den formalen Anforderungen des handgeschriebenen Buches zu vereinen. Erst dies ermöglichte die wundervolle Blütezeit der Buchkünste in der Timuridenzeit, vorerst in Schirâz [Schiras], später in Herât. In dieser Schule lernten die Miniaturmaler, auf Spielarten und Einheit der Form des Manuskriptes zu achten und so mit dem Kalligraphen und dem Illuminator harmonisch zusammenzuarbeiten. Sie vereinfachten den Aufbau der Komposition und ermöglichen derart den charakteristischen Gebrauch von Haltung und Gebärde, einen feinfühligen Widerklang in der Zeichnung der natürlichen Umwelt und, wichtiger als all dies, einen Blick für symbolische Verwendung der Farbe als Ausdruck der Phantasiewelt epischer und lyrischer Dichtung und sogar des mystischen Empfindens der Geistigkeit des Sufismus.

Diese Künste benötigten zu ihrer Förderung die Unterstützung durch prinzliche Mäzene, unter denen vor allem Eskandar Soltân b. 'Omar Schejch in Schirâz und Bâjsonghor Mirzâ b. Schâhroch in Herât zu nennen sind, zwei Vettern, beide Enkel von Timur, dem großen Eroberer. Die Regierungszeit Eskandars war sehr kurz, sie dauerte von 1408 bis 1414; diejenige Bâjsonghors dauerte

nicht viel länger, von 1420 bis zu seinem Tode 1433. Er lebte in der Hauptstadt seines Vaters Schâhroch, im Zentrum timuridischer Machtausübung, wo er alle seine Energien den Künsten widmen konnte. So war er imstande, die führenden Künstler jener Zeit an seine kalligraphische Werkstatt zu binden und sie dort mit den besten Materialien für ihre Arbeit zu versehen, etwa mit Papier, Pigmentierungssubstanzen und Bindemitteln, darunter auch so kostbare Stoffe wie Gold und Lapislazuli. Herât war Mittelpunkt intellektuellen Lebens und ästhetischer Wertschätzungen, man betrieb Historiographie und Dichtung. Das waren die Voraussetzungen für die Schöpfung der Handschrift, deren Miniaturen hier nach dem Original in der Bibliothek des Golestân-Palastes in Faksimile wiedergegeben ist.

* * *

Diese Handschrift stammt aus der berühmtesten kalligraphischen Werkstatt, deren Künstler zur Zeit des Höhepunktes des Timuridenreiches in dessen Hauptstadt Herât tätig waren. Darüber hinaus handelt es sich um das prunkvollste aus einer kleinen Gruppe von Manuskripten, die dem Prinzen Bâjsonghor persönlich gewidmet waren. Den Text schrieb der Vorsteher der Bibliothek, Moulânâ Dscha'far aus Tabriz, der nach seinem Patron den Beinamen Al-Bâjsonghori führte. Qâdi Ahmad zu folge war Dscha'far Schüler von Mo'in-al-din Hâdschi Mohammad, der angeblich die monumentalen Inschriften am Tschahâr Menâr, einem Prunkbau in Tabriz, entworfen hatte. Im Jahre 1487 schreibt Doulatschâh, in der Herâter Werkstatt des Prinzen Bâjsonghor habe Dscha'far an der Spitze von insgesamt vierzig Schreibern gestanden. Bei Dust Mohammad (1544) trägt er den Namen Farid-al-din Dscha'far, Prinz Bâjsonghor soll ihn persönlich aus Tabriz nach Herât haben kommen lassen. Ob er wirklich — wie Clément Huart meinte — mit dem Kalligraphen Dsch'far Harawi identisch ist, bleibt nach wie vor unsicher. Dieser Schreiber wird von Qâdi Ahmad gesondert als ein Schüler von 'Obejdollâh erwähnt, dem Sohne von Mir 'Ali Tabrizi (dem Erfinder des Schriftstils Nasta'liq), sowie von Azhar. Dieser arbeitete zwar für Bâjsonghor, lebte aber noch im Jahre 1447, als er von Ulugh Beg während dessen kurzer Herrschaft veranlaßt wurde, sich nach Samarqand zu begeben. All diesem zu folge scheint Dscha'far Harawi einer jüngeren Generation angehört zu haben als Dscha'far Bâjsonghori. In demselben Kapitel von Dust Môhammads „Abriß über frühere und zeitgenössische Maler“ (1544 für Bahrâm Mirzâ abgefaßt) wird erklärt, Bâjsonghor Mirzâ habe aus Tabriz Ostâd Sejjed Ahmad Naqqâsch (=der Maler)

und Chwâdscheh 'Ali Moşawwer (=der Zeichner von Entwürfen) kommen lassen und ihnen befohlen, ein Buch in ihrer besten Art zu schaffen, das in Hinblick auf Format, Gestaltung der Seiten und Illustrationen durchaus dem Band „Krieg“¹ von Soltân Ahmad aus Baghâdâd gleichen sollte. Unglücklicherweise ist sonst nichts über diese beiden Künstler bekannt. Der ein wenig spätere türkische Autor Moşafâ 'Ali schrieb 1587, der große Künstler Behzâd sei ein Schüler von Pir Sejjed Ahmad. Dieser konnte keinesfalls mit Bâjsonghors Maler identisch sein, aber sein Name mochte einer Erinnerung an diesen Meister entspringen. Gleichfalls ist es uns unglücklicherweise nicht möglich, den „Krieg“ Soltân Ahmads zu identifizieren: Es scheint nicht denkbar, daß dieser Titel auf ein „Königsbuch“ hinweisen könnte. Wahrscheinlicher handelt es sich um ein historisches Werk, wie etwa die „Geschichte des Welteroberers“ (=Dschingis Chân) von 'Atâ-Malek Dschowejni, die im Jahre 1260 vollendet worden war. Kein einziges historisches Manuskript aus der Zeit der Dschalâjeriden ist erhalten; uns fehlt daher jeder Hinweis auf das Vorbild, das Bâjsonghor seiner kalligraphischen Werkstatt setzte. Dust Môhammads Abriß fährt jedenfalls fort, „Hadrat Farid-al-din war beauftragt worden, das Buch zu schreiben“. Die Buchbinderarbeiten führte Qawâm-al-din durch, der „Erfinder“ der Applikationstechnik (Monabbatkâri), ornamental Schmuck und Illustrationen stammten von Amir Chalil. Mit diesen Angaben befinden wir uns nun mehr auf festerem Boden; denn Doulatschâh bezeichnet „Moulânâ Chalil, den Maler“ als einen von insgesamt „vier begabten Künstlern am Hofe Schâhrochs, denen zu ihrer Zeit niemand gleichkam“. Es ist eher anzunehmen, daß Chalil nach dem Tode Bâjsonghors (1433) sich der Bibliothek von Schâhroch anschloß, als der des 'Alâ-al-douleh Mirzâ, des ältesten Sohnes von Bâjsonghor. Dies kann deshalb vermutet werden, weil der Prinz in seinem Bestreben, nach Bâjsonghors Tod den unvollkommenen „Krieg“ fertigzustellen, gezwungen war, nach Tabriz um einen anderen Meister zu schicken, und zwar um „Ghiâth-al-din, Sohn Ahmad, des Vergolders“; dieser malte — Dust Mohammad zu folge — „einige der „Krieg“-Illustrationen in Farbzusammenstellungen, die Widerspruch hervorriefen; indem er sie mit Blut und Tränen wusch, vollendete er das Werk“. Wieder haben wir es mit einer bekannten Persönlichkeit zu tun: Ghiâth-al-din Naqqâsch begleitete die berühmte Gesandtschaft Schâhrochs an den Hof des chinesischen Kaisers (1419), und nach seiner Rückkehr (1422) schrieb er eine Abhandlung über diese Reise, die in dem Werk 'Abd-al-Razzâqs aus Samarqand, „Maṭla'-al-Sa'dejn“, überliefert ist. Dust Mohammad fügt hinzu: „Als Amir Chalil diese Bilder sah, gab er die Ma-

lerei auf.“ Die Vornehmheit der Sprache paßt besser zu einem Epos wie dem *Schâhnâmeh* als zu einer historischen Abhandlung. Jedenfalls scheint diese „Kriegs“-Handschrift das aufwendigste Unternehmen der Bibliothek Bâjsonghors gewesen zu sein; es war so umfangreich, daß es bis zu seinem Tode nicht vollendet werden konnte. Vermutungen, daß dieses Manuskript mit dem *Schâhnâmeh*-Exemplar aus dem Golestân-Palast, das hier veröffentlicht wird, identisch sein könnte, waren unvermeidlich. Obwohl diese Handschrift reich illuminiert ist, scheint es doch kaum möglich, daß die Mitarbeiter dieser großen Werkstatt zur Verfertigung ihrer einundzwanzig Miniaturen mehr als drei Jahre gebraucht hätten, noch dazu, wenn angenommen werden kann, daß ihr Patron sehr darauf gedrungen hat, die fertige Handschrift in die Hände zu bekommen.

Aus allen obenstehenden Ausführungen geht klar hervor, daß Moulânâ *Chalil* der führende Maler der bâjsonghor'schen Bibliothek war, und es scheint ziemlich selbstverständlich, daß er an der Ausschmückung und Bebilderung unserer Handschrift beteiligt war. Sie beginnt nicht nur mit einer hervorragenden, üppig verzierten Widmung an Bâjsonghor, auf diese folgt auch eine doppelseitige Miniatur, die ihn selbst als Teilnehmer an einer königlichen Jagd zeigt. Danach finden wir eine verzierte Doppelseite, wieder mit Namen und allen Titeln Bâjsonghors, die das Titelblatt zum Vorwort dieser neuen Ausgabe des *Schâhnâmeh* darstellt, die von Bâjsonghor angeregt worden war. Unmittelbar darauf folgt der Text des Epos, dessen Beginn wieder mit reichlich geschmückten Bordüren versehen ist. Dekorative kufische Kalligraphie finden wir an Kopf und Fuß jeder Seite. Dem Vorwort folgt noch eine andere reich verzierte Doppelseite, auf der in miteinander verbundenen kreisförmigen Feldern die Namen von fünfzig Königen wiedergegeben sind, von *Kejumarth* bis *Jazdegerd*, deren Herrschäften in dem großartigen Epos verherrlicht werden. Dies scheint ein Mittelding zwischen Titelblatt und Inhaltsverzeichnis zu sein. Die ersten Zeilen des Heldengedichtes sind gleichfalls kunstvoll ausgestattet. Wir kennen keine zweite Handschrift, die so prunkvoll verziert wäre; am ehesten könnte sich noch eine Anthologie mit unserem Manuskript messen, die zwanzig Jahre früher in *Schirâz* für Bâjsonghors Vetter, Eskandar Solân (Sohn des 'Omar *Schejch*), hergestellt worden war. Bei dieser ist die Seitengröße geringer, und die *Schamseh* (= Rosette) mit der Widmung ist der ersten verzierten Doppelseite eingegliedert.

Wir können ganz sicher sein, daß die besten Künst-

ler mit der größten Erfahrung an der Herstellung unseres Manuskriptes beteiligt gewesen sind, also auch Ostâd Sejjed Aḥmad, der Maler, *Chwâdscheh 'Ali*, der Zeichner, und natürlich auch der Meister *Chalil*. Nur Ernst Künnel schloß, daß alle Miniaturen der Handschrift Werke eines einzigen Künstlers seien. Ivan Stchoukine nimmt hingegen vier verschiedene Künstler an und hält einen davon ausschließlich für die Jagdszene im Frontispiz verantwortlich. Wie Schroeder vermerkt, können wir nicht daran zweifeln, daß die vier von Dust Mohammad genannten Künstler an der Herstellung von Bâjsonghors *Schâhnâmeh* beteiligt waren. Möglicherweise sind wir berechtigt, den Zeichner, der den herrlichen Dekor entworfen und ausgeführt hat, mit *Chwâdscheh 'Ali Moṣawwîr* zu identifizieren; aber wenn dem wirklich so wäre, würde dies nur bestätigen, daß die Herâter Schule von Tabriz herzuleiten ist.

Nur ein einziges anderes Manuskript ist bekannt, das in der Zeit zwischen dem Abschluß des großen *Schâhnâmeh* und Bâjsonghors frühem Tode (1431) hergestellt worden ist: die *Kalileh wa Demneh*-Handschrift, gleichfalls von *Dscha'far* abgeschrieben (834 h/1431) und mit neunzehn Miniaturen versehen (H. 362 in der Topkapî-Bibliothek, Istanbul), vor kurzem entdeckt und veröffentlicht von B. W. Robinson. Er unternahm eine sorgfältige Gegenüberstellung dieser Miniaturen mit denen einer anderen Handschrift des gleichen Werkes, die ein Jahr früher (833 h/1430) von Mohammad b. Hosâm, genannt *Schams-al-din al-Solṭâni*, für Bâjsonghor angefertigt wurde. Auch sie befindet sich in der Topkapî-Bibliothek (R. 1022). Schon seit etwa vierzig Jahren bekannt, umfaßt diese Handschrift 25 Miniaturen. Ihr Stil ist rein, klar, in höchstem Maße vollendet und in jeglicher Hinsicht mit den Miniaturen des *Schâhnâmeh* aus demselben Jahr vergleichbar. Die Künstler scheinen mit der Darstellung menschlicher Figuren eher vertraut gewesen zu sein als mit der von Tieren. Nicht ohne Schmunzeln stellen wir fest, daß Tiere und Vögel mit goldenen Augen versehen worden sind. So sollten die Miniaturen wohl dem Hofe würdig gestaltet werden, für den sie ja bestimmt waren. Der Stier, der einem Löwen zum Opfer fällt (folio 46 b), weist goldene Hörner und Hufe auf, außerdem trägt er ein schellenbesetztes, goldenes Halsband. Die Landschaften sind ebenso anmutig und frühlingshaft wie diejenigen des *Schâhnâmeh*, aber selbstverständlich kleiner; sie erstrecken sich in gleicher Weise über die Umrandung, der Himmel innerhalb des Randes ist koloriert, außerhalb jedoch weiß gelassen. Nur sieben Themen haben die beiden Handschriften gemein, doch nichtsdestoweniger bedarf es einiger Erklärungen, war-

um zwei Exemplare desselben Werkes in aufeinanderfolgenden Jahren für denselben Patron verfertigt wurden. Nun vermutet Robinson, daß das zweite Manuskript, das tatsächlich das erste an Feinheit übertrifft, für den privaten Gebrauch des Prinzen verfertigt worden sein mag, wogegen das erste gewissermaßen für die Öffentlichkeit bestimmt war. Sollte diese Interpretation zutreffen, würde dies für das Schâhnâmeh bedeuten, daß es gleichfalls vor allem für den öffentlichen Gebrauch gedacht war. Nunmehr erhebt sich die Frage, was man sich darunter vorstellen solle. Angesichts der damaligen Verhältnisse wurde ein solches Manuskript dem Prinzen sicher in Anwesenheit des gesamten Hofes unter einigen Zeremonien vom Vorsteher der Bibliothek überreicht, sobald es fertig war. Solches können wir auf einigen Titelblättern dargestellt sehen. Bei dieser Gelegenheit würden die Höflinge es sicher bewundern. Danach war es auch sicher dem engen Kreis um Bâjsonghor zugänglich, der ja, wie uns bekannt ist, überaus kultiviert war. An der gleichen Stelle, an der wir ihn bereits einmal zitierten, schrieb Doulatschâh über diesen Hof: „Bâjsonghor war in aller Welt sowohl dafür berühmt, daß er selbst Talent hatte, als auch dafür, daß er Talent förderte; Kalligraphie und Dichtkunst wurden hochgeschätzt in jener Zeit. Gelehrte und Begabte strömten aus allen Gegenden heran, um in seine Dienste zu treten, angezogen von seinem Ruf. Er begünstigte talentierte Leute, liebte Poeten, strebte nach Raffinesse und Luxus und hielt witzige Höflinge und Zechgenossen aus.“ Dergestalt war der Kreis, in dem die Produkte der kalligraphischen Werkstätte studiert und bewundert werden sollten. Man mag sich vorstellen, daß dieser Prinz, wie etwa sein Cousin Soltân Eskandar, Kompendien von Lieblingsgedichten besaß, die er vielleicht immer mit sich führte und die daher eher privater oder persönlicher Besitz waren. Allerdings ist keines der *Kalileh wa Demneh*-Manuskripte klein genug, um in den Ärmel oder den Gürtel zu passen. Man mag sich leicht vorstellen, Bâjsonghor habe seine Lieblingskalligraphen und -Maler in Konkurrenz zueinander gesetzt, habe also Dscha'far herausgefordert, Mohammad b. Ḥosâm zu übertreffen; das gleiche hätte er dann auch bei den Miniaturmalern getan. Robinson mag durchaus recht haben, wenn er die Miniaturen des 1431-Exemplars von *Kalileh wa Demneh* denselben Künstlern zuschreibt, die auch für die Illustration eines *Golestâns* aus 1426/27 zuständig waren — hervorragend mehr durch Ausdrucksstärke und Empfindsamkeit als durch ausgefeiltes technisches Können. Man sollte die Unterschiede zwischen diesen und den beiden anderen — eher akademischen — Handschriften nicht zu hart bewerten: Alle Produktionen von Bâjsonghors Bibliothek waren von hervorragender

Qualität. Die Praxis der timuridischen Schule setzt voraus, daß die Künstler zu früheren Werken der Schule Zugang hatten; so konnten sie stets frischen Gebrauch von Kompositionen und Einzelfiguren aus diesen für ihre späteren Handschriften machen. Es mag vermessen sein, Bâjsonghors persönliche Vorlieben innerhalb der Schule wertend einschätzen zu wollen, oder etwa die Hand, die wir heute vorziehen, mit der Meister Chalils zu identifizieren, der damals als der bedeutendste Miniaturmaler geschätzt wurde.

Angesichts der geringen Zahl der Manuskripte, die aus dieser Schule auf unsere Tage gekommen sind, sollten noch zwei Handschriften erwähnt werden, die dazugehören. Eine ist ein Tschahâr Maqâleh des Nezâmi 'Arudi im Türk ve Islam Eserleri Müzesi in Istanbul (Nr. 1954) aus dem Jahre 835 h/1432; der Name des Kalligraphen ist unlesbar, nur der Beiname (*Nesbat*) Al-Soltâni ist erhalten. Hier finden wir neun Miniaturen in simplifiziertem Herâti-Stil, der der Entstehungszeit des Manuskriptes entsprechen dürfte. Eine Widmung für Bâjsonghor ist beigelegt, scheint aber nicht original zu sein. Zwei der Miniaturen zeigen deutlich sichtbare Teppiche, deren Muster jedoch nicht so überzeugend wirken wie die der Bâjsonghori-Manuskripte; tatsächlich weist einer der beiden einen Goldgrund auf, was für jene Zeit unvorstellbar ist; der andere weist hingegen eine einzelne Reihe sternförmiger Blüten auf, die durch Knoten miteinander verbunden sind — auch dies ein unwahrscheinliches Design für das genannte Datum. Am besten ist dieses Manuskript als Produkt irgendeines timuridischen Zentrums einzuordnen, mit starkem Herâti-Einfluß, aber ohne Berührung mit dem höfischen Stil. Das zweite Manuskript ist ein Haft Pejkar von Nezâmi im Metropolitan Museum, New York, mit fünf Miniaturen in früh-timuridischem Stil. Leider wurde der Kolophon, in dem das Datum 1580 angegeben ist, in Indien (dort befand sich die Handschrift in der Kaiserlichen *Moghul*-Bibliothek) verändert. B. W. Robinson weist nachdrücklich darauf hin, daß die Handschrift verdiene, der Bâjsonghori-Bibliothek zugeschrieben zu werden (1420 1430); E. J. Grube unterstützt diese Einordnung, zieht jedoch das frühere Datum 1420 vor. Varianten von zwei Miniaturen aus diesem Werk gibt es in anderen Miniaturen des 15. Jahrhunderts, eine in der Wiener *Homây und Homâyun*-Handschrift (1427) und die andere in einem Manuskript der *Chronik* des Tabari in der Chester Beatty Library, datiert mit 1470; dieses wird derzeit als Erzeugnis der Tabriger Schule aus der Zeit des Turkmenenfürsten Uzun Hasan eingestuft. Man sollte beide als Kopien nach der Haft Pejkar-Handschrift einordnen; aber eine dritte Mi-

natur in dieser kann selbst nur auf eine Miniatur in der Anthologie des Eskandar Soltân (British Museum) zurückgehen. In allen drei Fällen wurden jeweils andere Themen dargestellt, so daß kein Zweifel bestehen kann, daß der jeweilige Künstler einer traditionellen Vorlage folgte. Daher ist es sicher, daß die Illustratoren des *Haft Pejkar* dem Flickwerk huldigten. Wenn dem so ist, kann man schwer sagen, zu welcher Zeit vor 1580 diese Miniaturen versiert wurden — kaum jedoch unter Bâjsonghor.

Das Buch der Könige und seine Illustrationen

Die nationalistischen und legitimistischen Prinzipien des *Schâhnâmeh* werden durch die Themenwahl bei den Illustrationen in Bâysonghors Handschrift stark betont, wie auch durch den höfischen Malstil. Ferdousis Epos — wie ja allgemein bekannt ist — bezieht sich auf in Neupersisch niedergelegte Aufzeichnungen der Traditionen Persiens, die zu jener Zeit durch die historischen Werke von Tabari und anderen, durch arabische Übersetzungen mittelpersischer Originale von Ebn Moqaffa' und anderen, vor allem aber im *Chwâtâjnâmag* (von dem der Name des *Schâhnâmeh* direkt abzuleiten ist), gegeben waren. Dieses Buch der Könige ist eine sâsânidische Schöpfung, in der zum ersten Mal eine nationale Tradition in der Darlegung der legendären Geschichte eine religiöse übertrifft. Vieles dieser Tradition führt zu einem vor-zoroastrischen Komplex mythologischer Vorstellungen aus der frühen indo-irischen Vergangenheit zurück; diese liegen zum Beispiel der Geschichte von Dahhâk zugrunde, ursprünglich ein dreiköpfiger, monströser Dämon, der in den Vendidâd den Namen *Azhidahâka* trägt. Die fundamentale zoroastrische Konzeption des Kampfes zwischen Gut und Böse in der Welt kann in dem Epos kaum durch den persönlichen Fatalismus des Autors überdeckt werden. In diesem Werk, das eingestandenermaßen eine Zusammenfassung irânischer Überlieferung aus der Zeit vor der arabischen Eroberung darstellt, finden wir nur wenige Hinweise auf islamische Vorstellungen.

Dies ist auch der Grund dafür, daß in dem Epos monarchische und legitimistische Auffassungen durchgehend betont werden. Bei dem vorliegenden Manuskript handelt es sich um ein königliches, angefertigt für einen Prinzen, der so viel persönliches Interesse für das *Schâhnâmeh* zeigte, daß er die Erarbeitung der einzigen orientalischen Rezension des Werkes förderte und zu dieser sogar ein bedeutendes Vorwort beisteuerte. Es lohnt sich daher durchaus, die Themenwahl für die Illustrationen der Handschrift zu überprüfen, die zumindest nicht ohne seine Zustimmung vor sich gehen konnte, wenn nicht so-

gar die Anregungen dazu auf ihn zurückzuführen sind. Abgesehen vom doppelseitigen Frontispiz finden wir zwanzig Miniaturen, eine geringe Anzahl, wenn wir unser Werk mit anderen Handschriften dieser Dichtung aus dem 15. Jahrhundert vergleichen, obwohl die meisten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts weniger als fünfzig Miniaturen aufweisen. Höchst bemerkenswert erscheint, daß einige der beliebtesten Sujets für *Schâhnâmeh*-Illustrationen in unserem Manuskript fehlen: Bahrâm und Azâdeh, Sijâwosch unterzieht sich der Feuerprobe, Kej-Chosrous Heer im Schneesturm und Rostams Tod. Ferner fällt auf, daß es keine einzige Illustration zur Geschichte Eskandars gibt. Die einzige Darstellung Bahrâm Gurs zeigt ihn in seiner frühen Jugend, und die Abbildung konzentriert sich zudem auf seinen Vater Jazdegerd. Legitimität setzt sich etwa im Untergang Dahhâks, im Siege Kej-Chosrous über Afrâsijâb, in den drei Miniaturen zur Erzählung von Esfandijâr und auch in dessen moralischem Triumph über Rostam durch; auch im imaginären Zusammentreffen von Golnâr und Ardaschir, den Ahnen des Sâsânidengeschlechts. Nationales Empfinden hingegen kommt im Kampf gegen den Châqân von Tschin (China!) und gegen Sâweh, den Anführer der Türken, zum Ausdruck. Anstelle der im Schnee sterbenden Höflinge Kej-Chosrous' finden wir die Darstellung der Berichterstattung über diesen Vorfall an Lohrâsp, Kej-Chosrous Nachfolger, der auf seinem Thron sitzt. Statt Rostams Tod haben wir ein ungewöhnliches Bild von der Aufbahrung der Särge Rostams und seines Bruders in einem prachtvollen Gebäude. Anstelle der Szene, in der Rostam den Afrâsijâb aus dem Sattel hebt, finden wir überraschenderweise eine Illustration zu der literarisch schwachen und vielleicht gar nicht authentischen Erzählung von Rostams Kampf mit seinem Enkel Borzu. Jedenfalls erscheint Rostam auf den Miniaturen nicht so wichtig wie im Epos selbst. Ist es möglich, daß seine Rivalität zum irâniischen Königshaus Ursache dafür war, daß er nicht als der hervorragende Held des Gedichts dargestellt wurde? Natürlich kann sein Sieg über den „weißen Diw“ nicht übergegangen werden, aber es ist bezeichnend, daß Rostams irdische Herkunft — als Sohn Rudâbehs — und seine heidnische Abstammung von Dahhâk durch die Darstellung ihrer — Rudâbehs — Zusammenkunft mit Zâl illustriert wird, nicht jedoch seine wunderbare Rettung durch Simorgh, den wohlwollenden, übernatürlichen und magischen Vogel.

Beliebte Themen, die auch in unserem Manuskript erscheinen, sind: Dschamschid lehrt verschiedene Berufe, Dahhâk, am Berge Damâwand festgenagelt, Rostam tötet den weißen Diw, der Tod von Sijâwosch

und der von Ardschâsp. Die Originalität der meisten dieser Bilder kann dadurch überzeugend vorgeführt werden, daß kein einziges das gleiche Sujet wie eine der Illustration des großartigen il-chânidischen Manuskripts (des „Demotte“-Schâhnâmeh) aufweist, wobei allerdings berücksichtigt werden muß, daß dieses in unvollständigem Zustande erhalten ist.

Es gibt kein erhaltenes Schâhnâmeh Manuskript, das älter als aus dem 14. Jahrhundert wäre; aber die Tradition der bildlichen Darstellung nationaler Legenden ist viel älter, älter auch als Ferdousis Werk. Der hellenistische Autor Chares von Mytilene erzählt die Geschichte von Hystaspes (=Goschtâsp), der im Traume die schöne Tochter des Homastes, König der Marathas jenseits des Tanais (Jaxartes), sah. Er fügte hinzu, daß diese Erzählung oft auf Wänden von Tempeln, königlichen Palästen und Privathäusern in Asien dargestellt worden sei. Die Geschichte ist offensichtlich ostirânischen Ursprungs und geht demnach auf die achämenidische Epoche zurück. Eine derartige Tradition der Darstellung der legendären nationalen Vergangenheit wurde sicherlich zur Zeit der Sâsâniden fortgesetzt. Auf Silberschüsseln in sâsânidischem Stile finden wir die Erzählung von Bahrâm Gur und der hübschen Lautenspielerin Azâdeh abgebildet, gerade so, wie sie Ferdousi erzählt. Dasselbe Thema behandelt ein Stuck-Relief aus der gleichen Zeit im Philadelphia Museum of Art. Viele der Silbergegenstände sind nachsâsânidischen Ursprungs und kommen vor allem aus Soghdien. Die dortige Kultur, in der viele stilistische und thematische Elemente aus der Sâsânidenzeit bis ins siebente und sogar ins frühe achte Jahrhundert hinein beibehalten worden waren, ist durch einige berühmte Stücke in der Eremitage (Leningrad) vertreten, die von Frau Pugatschenkowa diesem Kreis zugeordnet werden.² Die eindrucksvollsten Beweise dieses sâsânidischen Einflusses sind bei weitem die Wandgemälde aus Pandjikent, Balalyk Tepe und Warachscha. Wie in späteren Zeiten standen den Abbildungen schriftliche Überlieferungen zur Seite. Wenn Nezâmi und Ferdousi in ihren Werken Paläste und Burgen immer als mit figuraler Darstellung von Helden geschmückt beschreiben, so muß dies in sâsânidischer und nachsâsânidischer Zeit auch so gewesen sein. Wir verweisen in diesem Zusammenhang auf Rostams Tod, in einem Buch von Azâd-Sarw beschrieben, der im frühen 10. Jahrhundert gelebt hatte und Ferdousi daher nicht persönlich bekannt sein

konnte. Aus derselben Zeit haben wir auch zwei Hinweise von Mas'udi, denen zufolge sâsânidische Herrscher in ihren Prunkgewändern dargestellt worden seien, und zwar in Estachr und in der Burg zu Schiz. Es handelt sich hierbei um Sterbeszenen. Diese Tradition der königlichen Beisetzung, im Verlaufe derer der reichgekleidete Leichnam auf den Thron gesetzt wurde, ist auch im Schâhnâmeh wiedergegeben, und zwar in der Beschreibung der Gräber von Faridun, Rostam und Zawâreh, die alle auf dem Thron sitzend und in ihre königlichen Roben gekleidet bestattet wurden, „dem Brauche der Kajâniden entsprechend“. Auch die Sâsâniden wurden, der Überlieferung im Epos zufolge, in Staatsgewändern und gekrönt beigesetzt.

Soltân Mahmud von Ghazna, Ferdousis Patron, war ein begeisterter Anhänger alter irânischer Traditionen und ließ den Raum, der in seinem Palast für den Dichter bereitgestellt worden war, mit Darstellungen alter Helden mit Pferden, Elefanten, Kamelen und Tigern ausstatten. Dies wird erhellt aus einer Überlieferung, die im Vorwort zum Schâhnâmeh festgehalten ist. Man kann sich darunter etwas wie das Wandgemälde von Warachscha aus dem siebenten Jahrhundert vorstellen, das einen auf einem Elefanten reitenden König bei der Leopardenjagd zeigt; oder wie die gleichzeitigen Fresken aus Pandjikent, die das Unternehmen Rostams gegen die Diws von Mâzandarân und gegen einen Drachen illustrieren. Sie alle sind in sâsânidischem Stil gehalten, mit buntem Hintergrund (blau oder rot), wie es auch von erhaltenen Resten sâsânidischer Wandmalereien bekannt ist; sie zeigen dieselben stilisierten Haufen runder Steine, die Berge symbolisieren sollen, wie die sâsânidischen Silberschüsseln. Diese Tradition, die Gestalt des gewappneten Ritters oder Helden mit Hilfe aller technischen Fertigkeiten, die dem Künstler zur Verfügung standen, zu verherrlichen, war zu Ferdousis Zeit sicher noch lebendig. Die fragmentarischen Fresken des Palastes zu Laschkari Bâzâr in Afghanistan, die einzigen erhaltenen Beispiele aus ghaznawidischer Zeit, zeigen nur Reihen königlicher Garden, wie sie am Hofe des Herrschers aufgestellt waren. Aber in der etwas früheren sâmânidischen Hauptstadt Nischâpur entdeckte man ein Wandgemälde, das einen Jäger mit einem Falken darstellt. Es ist wahrhaftig bemerkenswert, wie zäh die sâsânidische Tradition der epischen und heroischen Darstellung fortdauerte. Mas'udi berichtet an derselben Stelle, auf die oben hinge-

PLATE X

An illuminated page from the beginning of the Bâysonghor manuscript.

PLANCHE X

Une page enluminée du début du manuscrit de Bâysonghor.

TAFEL X

Eine illuminierte Seite zu Beginn des bâysonghor'schen Manuskripts.

ذربیان اور دیش افلاک دا جمر

دَلَافِرِ بَنِيَّنْ مَرْدَرْ

لِرَحْمَةِ رَسُولِ عَلَيْهِ السَّلَامُ

مہدیہ اعلیٰ نبی سیدنا حسین حاکم ای دیتے

wiesen wurde, das Buch, das er 915/6 n. Chr. in Estachr gesehen habe, sei eine Kopie nach einem Original aus dem Jahre 781 gewesen, das sich in der königlichen Bibliothek befunden habe; es habe aus einer arabischen Übersetzung aus dem Mittelpersischen (*Pahlawi*), die auf Befehl von Heschâm b. 'Abd-al-Malek b. Marwân angefertigt worden war, bestanden; und die Bilder seien in Farben von wunderbarer Qualität gemalt gewesen, wie man sie jetzt nicht mehr finden könne, mit Gold und Silber versetzt; jeder König sei umgeben von großen und kleinen Gestalten dargestellt worden, so daß alle wesentlichen Ereignisse aus seiner Regierungszeit mit abgebildet worden seien. Angesichts der starken Tradition von Darstellung aus der nationalen Geschichte ist es höchst unwahrscheinlich, daß das Schâhnâmeh nicht von Anbeginn mit Illustrationen versehen worden ist.

Allerdings ist davon nichts aus der Zeit vor dem vierzehnten Jahrhundert erhalten. Von diesem Zeitpunkt an finden wir drei Typen von Miniaturen vor: eine Art sicher aus Schirâz, eine aus Tabriz, die dritte möglicherweise aus der Tabrizer Gegend, vielleicht aber auch aus einem anderen nördlichen Distrikt. Der Schirâzer Stil dürfte eine ältere Tradition verkörpern; er zeigt deckenden gelben oder roten Hintergrund und weist nur wenige Landschaftselemente auf, was auch den sâsânidischen Stil charakterisiert. Der erste Tabrizer Stil ist der des Hofs der Il-Châne. Der zweite zeigt auch mongolischen Einfluß — aber er beschränkt sich auf Kostüme und formale Elemente der Landschaft — Wolken, manchmal Wasser und Bäume. Er weist gemeinsame Züge mit einem weiteren Stil auf, besonders in Hinblick auf die Anordnung der Miniaturen in einer einzigen Ebene, ganz vorne in der Bildfläche; dort bewegen sich die Gestalten auf verschiedenste Weise gegen einen einfärbigen Hintergrund, was zweifellos ein Überbleibsel aus dem sâsânidischen Stil der Wandgemälde ist. Dieser letzte Stil ist sicher in Schirâz zu lokalisieren, wo er unter den Indschus blühte, die ungestörte Kontrolle über Fârs ausübten, als die il-chânidische Oberhoheit nach dem Tode Abu Sa'ids 1335 zerbrach. In Wirklichkeit regierten sie schon vor diesem Datum; ihre Macht war ständig bedroht, aber für einige Zeit waren sie sehr beliebt. Abu Es-hâq Indschu (er regierte in Schirâz bis 1353) und sein Wazir [Wesir] waren die Gönner des großen Poeten Hâfez; zu seiner Zeit blühte diese lokale Schule der Miniaturmalerei; in ihr wurden einige Schâhnâmeh-Manuskripte verfertigt, mit vielen Miniaturen in lebhaftem Stil, der ältere populäre Überlieferungen weiter gepflegt haben mag. Diese Schule bemühte sich um die Darstellung verschiedener Ereignisse so direkt und ökonomisch wie

möglich, mit kindlichem Beharren auf breiter Aufmachung verschiedenster Elemente, die alle deutlich zu sehen sein sollten. Diesem Stil mangelte es nicht an empfindsamem technischen Können und einem Gefühl für Muster. Wie andere einfache Schulen liebte man es, die Bildfläche, wenn irgend möglich, mit Bäumen und anderer Vegetation oder mit seltsamen, aufgetürmten Pyramiden, die Berge darstellen sollten, zu füllen; aber, wie wir erwähnten, alles auf einer einzigen Ebene im Vordergrund.

Der Spielraum an Farben ist begrenzt, rot und gelb überwiegen mit Spuren von Gold und Purpur. Die zweite Gruppe von Handschriften hingegen unterscheidet sich wesentlich durch die Farbgebung. Blau ragt besonders hervor und kontrastiert eindrucksvoll gegen den goldenen Hintergrund; Schwarz und Weiß verleihen den lebendigen Kompositionen eine gewisse Strenge. Die Zeichnung ist feiner und detaillierter, die Komposition ist einheitlicher, obwohl auch hier noch die Landschaft den Figuren untergeordnet ist. Diese bevölkern die Szenerie, bleiben jedoch unter Kontrolle, so daß eine bemerkenswerte Klarheit erreicht wird, besonders, wenn man das kleine Format bedenkt (die Fläche innerhalb der Umrandung war oft nicht größer als 15,5 × 12,5 cm). Die exakte Zeichnung erlaubte den Gebrauch von ausdrucksvoller Gesten; die Pferde weisen hingegen eine „metallische“ Eleganz auf, ein Zeichen dafür, daß der chinesische Einfluß durchaus gewürdigt worden war. Die Rüstungen sind typisch mongolisch, mit schweren Helmen, die mit Ohrenklappen und Nackenschutz versehen sind. Ebenfalls mongolisch sind die Standarten mit Yak-Schwänzen. Andere Kopfbedeckungen wieder sind textiler Natur, wobei sich wieder chinesischer Einfluß zeigt. Es läßt sich leicht verstehen, warum diese Gruppe im allgemeinen Tabriz zugeordnet wird, der Hauptstadt der Il-Châne, aber sie unterscheidet sich sehr vom höfischen Stil, den wir von den Miniaturen des großen „Demotte“-Schâhnâmehs kennen, vor allem durch völlig andere Auffassung und Gebrauch der Landschaft. In diesen kleinen Büchern ist sie gerade genug angedeutet, um den Rahmen aufzuzeigen, in dem die Figuren stehen, ein Effekt, den wir nur als impressionistisch bezeichnen können. Dieser Stil scheint auf Manuskripte des Schâhnâmeh beschränkt zu sein, von denen keines datiert ist. Man nimmt an, daß sie der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören, wahrscheinlich dem zweiten Viertel. Zu dieser Zeit wachsender politischer Verwirrung gab es mehrere Provinzhauptstädte, die eine derartige Schule von Miniaturisten unterstützt haben könnten. Wahrscheinlich lagen sie im Norden, doch auch Esfahân [Isfahan] wäre

eine Möglichkeit.

Die erste Gruppe vertritt den höfischen Stil aus der Zeit des Il-Châns Abu Sa'id (1317-1335). Dust Mohammad, eine Autorität betreffend die Geschichte der Buchkunst (aus dem 16. Jahrhundert), unterrichtet uns, daß unter seiner Herrschaft Ostâd Ahmed Musâ „die Art und Weise zu malen erfand, die noch derzeit in Gebrauch ist“. Damit wird eindeutig bestätigt, daß hier in Tabriz der klassische Stil persischer Miniaturmalerei geboren wurde. Die Miniaturen des „Demotte“-*Schâhnâmehs* zeigen deutlich die Anforderungen, die innerhalb dieser Schule gestellt wurden. Sie sind revolutionär, was das erweiterte Gesichtsfeld, aber auch dramatische Höhen und emphatische Tiefen betrifft, die innerhalb ihrer Orientierung liegen. Zum ersten Mal hat das *Schâhnâmeh* Miniaturen gefunden, die sowohl die Dichtung als auch die legendäre Geschichte des Königsbuches adäquat illustrieren. Nach Ghâzâns Übertritt zum Islam begannen die mongolischen Herrscher, sich mit dem Lande, das sie regierten, zu identifizieren und übernahmen seine Traditionen in Kunst und Literatur. Der große Minister und Historiker Raschid-al-din (gestorben 1318) entwickelte Tabriz zu einem Zentrum von Gelehrsamkeit und Buchkunst im gleichen Ausmaß, wie es ein Mittelpunkt der Herrschaft wurde. Er versammelte Gelehrte und Künstler aus den Weiten des mongolischen Herrschaftsbereiches und schuf durch Verbindung verschiedener Techniken und Traditionen eine neue, wundervolle künstlerische Harmonie. Besonders das Studium und die Aneignung der chinesischen Malerei mit ihrer langen Geschichte und ihren großen Meistern der Landschaftsdarstellung wurde gefördert. Die Lebensfähigkeit der einheimischen persischen Tradition war stark genug, aus dieser Schule der Landschaftsmalerei alle Elemente aufzunehmen, die sie befähigten, ihr eigenes Panorama zu erweitern, ohne indessen ihre nationalen Besonderheiten zu verlieren. In Persien existierte eine Tradition der Buchillustration, die die Schule um Ahmed Musâ befähigte, mit Hilfe der Umrahmung die chinesische Landschaft zu begrenzen und der Seitengröße anzupassen. Dies ist die wesentlichste und zentrale Erfahrung dieser Zeit: die Oberfläche des Manuskriptes zu durchbrechen, ohne seine Einheit zu gefährden. Die Seiten des „Demotte“-*Schâhnâmeh* sind durchaus groß (40 x 30 cm innerhalb der Textumrandung), aber dies war das umfangreiche Format, das von Raschid-al-din für seine Schreiberwerkstätte am Rande von Tabriz übernommen worden war. Diese Miniaturen bezeugen, daß die Künstler im Begriffe waren, die Probleme der Bebilderung nationaler Legenden erneut zu lösen und auf diese Weise angeregt wurden, Meisterwerke zu schaffen,

die noch in den folgenden Jahrhunderten ungebrochenen Einfluß ausüben sollten.

Die Darstellung der Geschichte dieser Schule aus der Feder Dust Mommads fährt mit der Kette der führenden Künstler fort, von Ahmad Musâ zu seinem Schüler Ostâd Schams-al-din, „der seine Kunst unter Soltân Owejs [1341-1374, aus dem Geschlecht der Dschalâjeriden] erlernte“. Diese Dynastie beanspruchte den größten Anteil am il-chânidischen Erbe und regierte von Tabriz und Baghdâd aus über das nordwestliche Persien bis weit nach Westen. Soltân Owejs und sein Sohn Soltân Ahmed waren berühmte Förderer persischer Literatur und Kunst, beide waren tüchtige Vertreter der Dichtkunst. Keine Miniatur kann mit Sicherheit der Schule Schams-al-dins unter Owejs zugeschrieben werden. Aber es gibt Teile eines *Schâhnâmehs*, die in den Fatih-Alben der Bibliothek des Topkapı Saray in Istanbul erhalten sind. Sie scheinen unvermeidlich dieser Periode anzugehören, denn sie liegen stilistisch zwischen den „Demotte“-Miniaturen und dem Werk der Schule vom Hofe Soltân Ahmeds. Diese Miniaturen behalten das Format der Abu Sa'id-Seiten nahezu bei, zeigen aber größere Abstimmung von Figuren und Landschaft als jene. Sie entwickeln sich schon jener Gestaltung des Feldes entgegen, die in der frühen Timuridenzeit ganz allgemein war: eine differenzierte Hügellandschaft mit hohem Horizont, der sich von einem blauen oder goldenen Himmel abhebt. Dadurch wird eine gewisse Tiefe erreicht; die Möglichkeiten für Kompositionen auf mehreren Ebenen stehen offen.

Der führende Maler am Hofe von Soltân Ahmed (1381-1410) war 'Abd-al-Hajj, Schüler Schams-al-dins; der Soltân war ständig durch die wachsende Macht Timurs bedroht, aber auch durch die Qara Qojunlu-Turken. 1393 wurde seine Hauptstadt Baghdâd von Timur erobert; dieser ließ Schams-al-din nach seiner neuen Residenz Samarkand verschleppen. Er scheint hier jedoch keine Schule gegründet zu haben, denn Timur interessierte sich mehr für Architektur als für Bücher, und er verlangte von seinen herbeigeschafften Künstlern, an der Dekoration seiner zahllosen Bauwerke mit Kacheln, Inschriften und Fresken mitzuarbeiten. In Baghdâd — wohin Soltân Ahmed alsbald zurückkehren konnte, hinterließ Schams-al-din einen würdigen Schüler: Dschonejd. Dieser führte die Tradition der Buchminiatur fort. Seine erste Signatur auf einer persischen Miniatur finden wir auf einer Darstellung der „Hochzeitsfeier von Prinz Homâj und Prinzessin Homâjun“ in einem Manuskript des Diwâns von Chwâdschu Kermâni, abgeschrieben im Jahre 1396 und derzeit im British Museum aufbewahrt. Sein

Schreiber war der führende Kalligraph Mir 'Ali von Tabriz, und diese Stadt blieb auch weiterhin Zentrum der Buchkunst, bis sie die Schulen der beiden timuridischen prinzlichen Förderer der Kunst, Solṭān Eskandar b. 'Omar Schejch und Bâjsonghor Mirzâ b. Schâhroch, beide Vettern und Timurs Enkel, mit Künstlern versorgen mußte.

Die neun Miniaturen, die den Diwân des Chwâdschu illustrieren, sind die unmittelbaren Vorgänger des Werks dieser beiden Schulen. Die Normen der Proportionen, Farbschattierungen und des Gesichtsfeldes, die in ihnen gelten, bleiben für die ganze timuridische Epoche verbindlich. Die besonderen romantischen und lyrischen Eigenschaften, die späterhin zu den auffälligsten Charakteristica der Miniaturmalerei zählten, begannen überhand zu nehmen. Es kann kein Zufall sein, daß gerade damals in der Dschalâjeridischen Schule die Illustration der Werke Nezâmis das Repertoire der zu bebildernden Dichtungen erweiterte, bald darauf auch die der Werke von Sa'di und Dschâmi. Auf diese Weise wurden lyrische und mystische Verse mehr und mehr zum wichtigsten Sujet der Miniaturkunst. Andererseits kann es nur ein Zufall sein, daß wir kein Schâhnâmeh-Manuskript aus der Dschalâjeriden-Schule haben.

Aus Schirâz haben wir zwei Kopien des Werks aus dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, als die Stadt schon unter timuridischer Herrschaft stand: eine aus dem Jahre 1393, als der neue Stil aus Baghdâd noch durch die volkstümlichen Indschu-Traditionen vergröbert war (diese waren sicher von deren Nachfolgern, den Možaffariden, weitergepflegt worden); die andere aus dem Jahre 1397, als Schirâz schon von dem bekannten Förderer der Buchkunst, Solṭān Eskandar, regiert wurde. Er hatte den Stil verfeinert, veranlaßte seine Maler, sich einer reicherer Farbenpalette zu bedienen (auch Gold und Lapislazuli) und führte die Perfektion der Maler Solṭān Ahmads ein. Um 1410, dem Sterbedatum Solṭān Ahmads, muß er schon einige der führenden Miniaturisten dieser Schule nach Schirâz gezogen haben, wo sie an zwei der schönsten Erzeugnisse der frühen Timuridenschule arbeiteten, Anthologien, die sich derzeit in der Sammlung Gulbenkian in Lissabon und im British Museum befinden. In ihren Miniaturen sieht man größere Freiheit von agierenden Gestalten, die sich im Raum bewegen, sowie mannigfache Experimente architektonischer Natur. Außerdem zeigen sie die volle Entwicklung des Buchschmucks als unabhängige Kunstrichtung, nicht mehr gebunden an Titelblätter, sondern ganze Seiten einnehmend, auf denen Titel oder Widmungen einem rei-

chen Muster geometrischer, floraler und abstrakter Natur unterworfen sind, das man eher mit Teppichmustern oder architektonischem Schmuck in Verbindung bringen mag als mit Buchschmuck. Ein Anfang solcher ganzseitig illuminiert 'Onwâns war in den königlichen Qorânen des 14. Jahrhunderts zu sehen, besonders in denen, die für den Il-Chân Öldjeitü (1305-16) hergestellt wurden. Aber sie beruhten auf einem geometrischen Prinzip, in Anlehnung an die Holzschnitzerei; hingegen war der timuridische Illuminationsstil eng mit der Kunst des Keramikmosaiks verbunden, das damals beim äußeren Schmuck öffentlicher Gebäude dominierte. In beiden Bereichen war der Buchschmuck mit monumentalen Schriften in Kufi oder Tholth verbunden, und gleichfalls in beiden lag dem Arabesken-Dekor ein Blumenornament zugrunde.

Bâjsonghor rekrutierte die Arbeiter seiner Werkstätte aus der Tabrizer Schule des Solṭān Ahmads und der Schirâzer Schule Solṭān Eskandars, und so konnte er auch sofort an die Herstellung der Meisterwerke herangehen, die seine Bibliothek schon zu seinen Lebzeiten weithin berühmt machten und bis heute zu den schönsten Früchten der irânischen Tradition gezählt werden.

Im Bâjsonghori-Schâhnâmeh abgebildete Teppiche

Teppiche aus dem 15. Jahrhundert sind weder in Persien noch in ausländischen Sammlungen erhalten. Demzufolge ist die Tatsache, daß sie auf Miniaturen wiedergegeben sind, für das Verständnis der Entwicklung des Teppichmusters in Persien von großer Bedeutung. Es hat sich herausgestellt, daß Teppiche, die auf abendländischen Gemälden dieser Zeit abgebildet sind, ausschließlich türkischen Ursprungs sind, so daß sie zur Konstituierung einer solchen Geschichte nichts beitragen. Dazu kommt noch, wie K. Erdmann ausführte, daß die Wiedergabe von Teppichen auf orientalischen Miniaturen originalgetreuer ist als die in westlichen Darstellungen. Es leuchtet ein, daß die Miniaturmaler mehr Verständnis für die Prinzipien der Muster innerhalb ihrer eigenen Kunst aufbrachten, besonders was Elemente betrifft, die eng mit der arabischen Schriftkunst verbunden sind und in nahezu jedem Entwurf vorkommen. Ein Charakterzug der persischen Teppichmuster ist ihr Konservativismus, was deutlich aus einem Vergleich von Mustern aus unserem Schâhnâmeh mit solchen, die aus um zwanzig oder vierzig Jahre älteren Manuskripten stammen, hervorgeht. So sind etwa die Teppiche, die in der Handschrift Chwâdschu Kermânis aus dem Jahre 1396 dargestellt sind,³ vom gleichen allgemeinen Typ wie die der Bâjsonghori-Handschrift. Aber

trotzdem kann eine gewisse Entwicklung des Musters in Bordüre und Mittelfeld festgestellt werden.

Im *Schâhnâmeh* aus dem Jahre 1430 sind fünf Teppiche klar dargestellt, in der Tat deutlicher als in anderen Herâter Manuskripten der frühen Timuridenepoche. Das allgemeine Schema der Muster dieser Teppiche besteht aus Reihen von Rosetten, die sich mit Reihen von Kreuzen abwechseln. Das Manuskript aus 1396 zeigt Bordüren mit unverbundenen, stilisierten pseudo-kufischen Elementen, im Band von 1430 hingegen sind diese Elemente durch Knoten miteinander in dekorativer Weise verbunden. Das Mittelfeld der Teppiche aus 1396 war mit stilisierten, miteinander verbundenen Blumensternen gefüllt, 1430 hingegen sind die Muster geometrisch, einheitlicher, aber noch immer von schlichter Farbgebung, wobei sich in den Dekorationselementen rot und grün abwechseln, die Verbindungsglieder weiß, und der Grund braun oder dunkelblau sind. E. Kühnel verwendete eine dieser Miniaturen, um seine Ausführungen zum persischen Teppich des 15. Jahrhunderts zu illustrieren.⁴ Er verweist darauf, daß sich die persischen von den anatolischen Mustern darin unterscheiden, daß sie das Problem der Weiterführung des Bordüremusters an den Ecken durch geschickte Knüpfung gelöst haben; in den sogenannten „Holbein“-Teppichen hingegen stoßen die Bordürelemente in den Ecken aufeinander und werden einfach unterbrochen. Das ist allerdings auf dem Gemälde von Ghirlandaio (1449-94) in den Uffizien (zitiert bei Kühnel, Abb. 15) nicht der Fall, denn diese zeigt eine ähnlich raffinierte Lösung, obwohl es sich zweifellos um einen anatolischen Teppich handelt. Möglicherweise waren frühe anatolische Teppichmuster den persischen ähnlich und auch sorgfältiger ausgeführt als die späteren. Ein Beispiel für diese anatolischen Teppiche befindet sich im Türk ve Islam Eserleri Müzesi in Istanbul.⁵ Erdmann schreibt ihn dem beginnenden 16. Jahrhundert zu. Er führt seine Überlegenheit gegenüber anderen Teppichen in bezug auf das Muster an, indem er darauf hinweist, daß sich die Farben Rot und Grün regelmäßig abwechseln, so wie etwa auf den persischen Miniaturen des 15. Jahrhunderts. Es dürfte kaum Zweifel darüber bestehen, daß dieser Teppich-Typ in Persien schon bekannt war, bevor er in Anatolien auftauchte.

Die Teppiche, die in den beiden Anthologie-Manuskripten abgebildet sind, die in Schirâz für Eskandar Soltân b. 'Omar Schejch verfertigt wurden, ähneln mehr denen der Chwâdschu-Handschrift (1396) als denen der 1430-Handschrift, obwohl die Muster nicht gut gezeichnet sind und daher keine gute Wiedergabe gewährle-

sten. Dies gilt besonders für das Manuskript in der Gulbenkian-Stiftung, Lissabon.⁶ Im allgemeinen weisen die Schirâzer Handschriften konservativer Teppichmuster auf als etwa diejenigen, die in der Bâjsonghor-Anthologie aus 1420, Berlin, dargestellt sind, auf denen das Mittelfeld mit einem durchgehenden Rautenmuster gefüllt ist.

Andere Bâjsonghori-Manuskripte zeigen Teppiche, ähnlich denen des *Schâhnâmeh* aus 1430, wenn auch nicht so klar; so zeigt ein Teppich in der Wiener *Homâj und Homâjun*-Handschrift aus 1427/8 eine durchgemusterte Fläche ohne genaue Begrenzung des Feldes, nicht unähnlich denen der Eskandar Soltân-Anthologie.⁷ In der Berenson-Anthologie (1426/7; I Tatti) ist nur ein Teppich dargestellt,⁸ das Muster weist nicht ganz deutliche Oktagone ohne Farbabwechslung auf. Auch die *Kalileh wa Demneh*-Handschrift aus 1431 (Topkapı-Bibliothek, H. 362) enthält ähnliche Teppiche, allerdings ist auf einem Bild (folio 113 b) einer mit drei Medaillons im Felde zu sehen, der Anfang eines Wechsels zu einem jüngeren Herâter Teppichmuster.

Obzwar hiermit klar geworden ist, daß das *Schâhnâmeh* von 1430 als Nachweis für Teppichmuster aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts äußerst wichtig ist, bleibt es dennoch unsicher, ob diese Teppiche tatsächlich in Chorâsân hergestellt wurden. Jedenfalls kann der Typ als „frühtimuridisch“ bezeichnet werden. Um 1480 wurde eine völlig andere Musterart auf Herâter Miniaturen dargestellt: mit einem zentralen Medaillon. Vorläufer dieses Typs sind auf einigen Miniaturen früheren Datums zu sehen. Außer der genannten gibt es noch eine Miniatur im 1431er *Kalileh wa Demneh*-Manuskript (folio 95), und auch ein Frontispiz eines Schirâzer *Schâhnâmeh*⁹ aus 1444. Auf der letztgenannten Miniatur sind beide Teppicharten wiedergegeben, wenn auch nicht sehr klar dargestellt. Zur Zeit Behzâds war der Medaillon-Teppich schon in allgemeinem Gebrauch.

Stoffmuster auf den Miniaturen

Von den Sitzen sechs verschiedener Throne auf Bildern im 1430er-*Schâhnâmeh* hängen Überwürfe herab, von denen drei durch ein freizügig wiederholtes Blumendesign geschmückt sind, in Form und Dichte allerdings unterschiedlich: zwei zeigen ein nahezu gleiches Ornament von stilisierten Päonien, unmittelbar von einer chinesischen Quelle übernommen. Auf einem ist ein Muster von Vögeln, Tieren und Blumen in chinesischem Stil zu sehen. Chinesische Muster waren am Hofe der Il-Châne durchaus verbreitet, besonders Drache und Phönix, so-

wie stilisierte Lotusblüten; man verwendete sie sowohl als architektonische Ornamente (besonders auf Kacheln) als auch in angewandten Künsten (etwa: Buchbinderei). Tiermotive mit Blumenhintergrund fand man auf einigen Kacheln des Lustschlosses von Abâqâ Chân auf dem Tacht-e Solejmân, kurz nach 1272 errichtet; die Dekoration stammt aber wahrscheinlich aus dem frühen 14. Jahrhundert.¹⁰

Diese Muster, eindeutig chinesischen Ursprungs, sind nicht so entwickelt wie die Textilmuster auf den Miniaturen unserer Handschrift, besonders was die Anordnung in einem Feld von Bändern und Wolken betrifft. Nahestehende Gegenstücke finden wir in der Sammlung von Zeichnungen, die in eine Reihe von Alben eingeordnet wurden; diese befinden sich jetzt in der Topkâpi-Bibliothek und in der Islamischen Abteilung der früheren Preußischen Staatsmuseen in Berlin/Dahlem, besonders bekannt als Fatih- und Diez-Alben.¹¹ Derzeit werden diese Zeichnungen übereinstimmend der frühen Timuridenzeit zugerechnet, obwohl man sich noch nicht einig ist, ob ihr Entstehungsort Herât oder Tabriz war. Die Verwendung solcher Muster auf den Miniaturen deutet darauf hin, daß damals Gegenstände des Alltags gern chinesisch dekoriert wurden. Die Ausschmückung der strukturellen Teile der Throne sowie der Tische, die davorstanden, zeigt einen eher naturalistischen Blumendekor, bei dem die chinesischen Einflüsse nicht so deutlich zu sehen sind. Beispiele dafür finden sich auch auf den Zeichnungen der beiden Albensammlungen. Wahrscheinlich waren diese Gegenstände mit ziselierten, silbernen und vergoldeten Platten verkleidet.

Kleidung

Höchste Aufmerksamkeit wird bei den Beschreibungen einzelner Miniaturen dem timuridischen Stil der Hoftrachten gewidmet, die auf allen Bildern zu sehen sind, unabhängig vom Thema. Auch hierbei ist der chinesische Einfluß unverkennbar, nicht nur in Motiven, sondern auch etwa in Kragenformen und gestickten Rücken und Brustlätzten. Frauen werden nur auf vier Miniaturen dargestellt, ihre Kleidung scheint von diesem Standpunkt aus von geringerem Interesse zu sein. Eines der Mädchen trägt einen Kragen mit Wolkenmuster, doch kann dies ohne weiteres ein Fehler des Künstlers sein, der dieses männliche Kleidungsstück an ihr malte. Ansonsten tragen die Frauen ein Kopftuch, darüber eine am Scheitel verknotete Schleife, deren Enden nach hinten abstehen. Außerdem tragen sie unter dem Kinn festgebundene, mit Perlen verzierte Haarnetze und lange, schlanke Roben mit tief an der Taille sitzenden Gürteln. Diese Gür-

tel sind zwar nicht immer zu sehen, wurden aber sicherlich jederzeit getragen. Die Ärmel sind kurz, die Gewänder sind vorne zu öffnen, meist lassen sie den Blick auf die Unterkleider bis zum Knie frei. Der schmale Ausschlagkragen zeigt einen V-Ausschnitt. Dekorationen sind spärlich und nicht sehr abwechslungsreich. Ein Mädchen trägt ein Kleid mit einem sich wiederholenden Design von schwimmenden Enten. Die anderen zeigen fortlaufende Punkt- oder Blumenmuster. Golnâr trägt einen hermelinverbrämten Mantel, Ardaschir ebenfalls; eines der Mädchen, die das Ehrenkleid für Mondher ausbreiten, trägt einen ähnlichen Mantel. Das darunterliegende Kleid ist durchgehend mit Blumen und Vögeln gemustert.

Architektonische Dekoration

Die auf den Miniaturen abgebildeten Gebäude entsprechen weitgehend dem persischen Geschmack der frühen Timuridenzeit; allerdings zeigen sich hier die Details nicht in so exakter Weise wie etwa bei den Teppichen. Wie man vielleicht erwartet, finden sich die engsten Verbindungen zwischen Miniatur und Architektur in der Wiedergabe monumentalier Inschriften. Der Miniaturmaler verwendet den kufischen Schriftstil spärlicher als der Architekt: auf den Miniaturen kommt *Kufi* nur für kurze Inschriften über Türen und Fenster in Anwendung, niemals jedoch als Wandschmuck. Die langen Schriftfriese in Tholth gegen einen Hintergrund von Blumenranken sind ebenso bemerkenswert und schön wie an den größten Bauwerken jener Zeit. Ebenfalls den zeitgenössischen Praktiken entspricht die Konzentration der Verzierungen auf Ecktürme bei der Darstellung äußerer Fassaden. Dieser Effekt ist an den Resten der Herâter Stadtmauer oder an den Madraseh-Bauten am Rigestân in Samarcand heute noch zu sehen. Die intensive gelbrote Farbe, die für größere Mauerfronten gern in timuridischen Miniaturen dieser Zeit verwendet wird, soll wohl die Verkleidung zeitgenössischer Fassaden mit glasierten Ziegeln wiedergeben, obwohl diese nicht von so kräftiger Farbe waren. Die verschlungenen Säulen auf Tafel XXIX können im Schâh-e Zendeh in Samarcand wiedergefunden werden, aber es mag schwieriger sein, Analoges zu den Arkaden auf Tafel XXXIII zu finden. Dabei soll daran erinnert werden, welch ein geringer Teil der großen Menge von Bauten bis auf unsere Zeiten überdauerte, deren Errichtung das „Haus Timur“ gefördert hatte. So sind nur wenige Fragmente der Wandmalereien der Interieurs erhalten; allerdings weisen die gemalten Medaillonfiguren in der Kuppel der Gouhar-Schâd-Moschee in Maschhad darauf hin, daß die floralen und ornamentalen Elemente, die so oft auf Miniaturen

des 15. Jahrhunderts zu sehen sind, mit dem tatsächlichen Dekorationsstil jener Zeit übereinstimmen dürften. Das einzige allgemeine Urteil über den architektonischen Schmuck, das aufgestellt werden kann, ist, daß er auf den Miniaturen weniger geometrisch erscheint als in der Praxis: die Miniaturmaler gaben fließenden Linien offensichtlich den Vorzug vor winkeligen. In der Beschreibung der Tafeln werden einige Bemerkungen über den besonderen Gebrauch der Perspektive auf den Miniaturen gemacht; alles was hier noch hinzugefügt werden

muß ist, daß niemals der Versuch unternommen wurde, die flache Ebene zu durchbrechen und eine gewölbte Form zu suggerieren. Die Architektur der Miniaturen entspringt der Phantasie, aber sie ist aus Elementen zusammengesetzt, die auf scharfe Beobachtung zurückgehen und mit Mustern kombiniert wurden, die überzeugend prunkvolle Ensemblebauten wiedergeben. So erstehen die Palastanlagen in unserer Vorstellung wieder, wie sie zur Zeit, da die Handschrift für Bájsonghor geschrieben und illuminiert wurde, existierten.

ANMERKUNGEN

¹ Oder eher „Anthologie“. Das persische Original ist höchstwahrscheinlich جنگ, was gleicherweise „dschang“ (Krieg) und „dschong“ (Anthologie) gelesen werden kann.

² *Istoria Iskusstva Uzbekistana*, Moskau, 1956, Tafeln 122-3.

³ F. R. Martin: *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century*, London, 1912, Tafeln 46, 47, 48.

⁴ W. von Bode and E. Kühnel: *Vorderasiatische Knüpfteppiche aus alter Zeit*, Braunschweig, 1955, Abb. 57 auf S. 79.

⁵ K. Erdmann: *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, London, 1970, S. 54, Abb. 46, u. Anmerkung auf S. 222.

⁶ LA 161; M. M. Soares de Oliveira: *A arte da dinastia de Tamerlão representada na Coleção Calouste Gulbenkian*, S. 6.

⁷ E. Wellesz: „Eine Handschrift aus der Blütezeit frühtimuridischer Kunst“, in *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens*, Bd. X, 1936, Abb. 8.

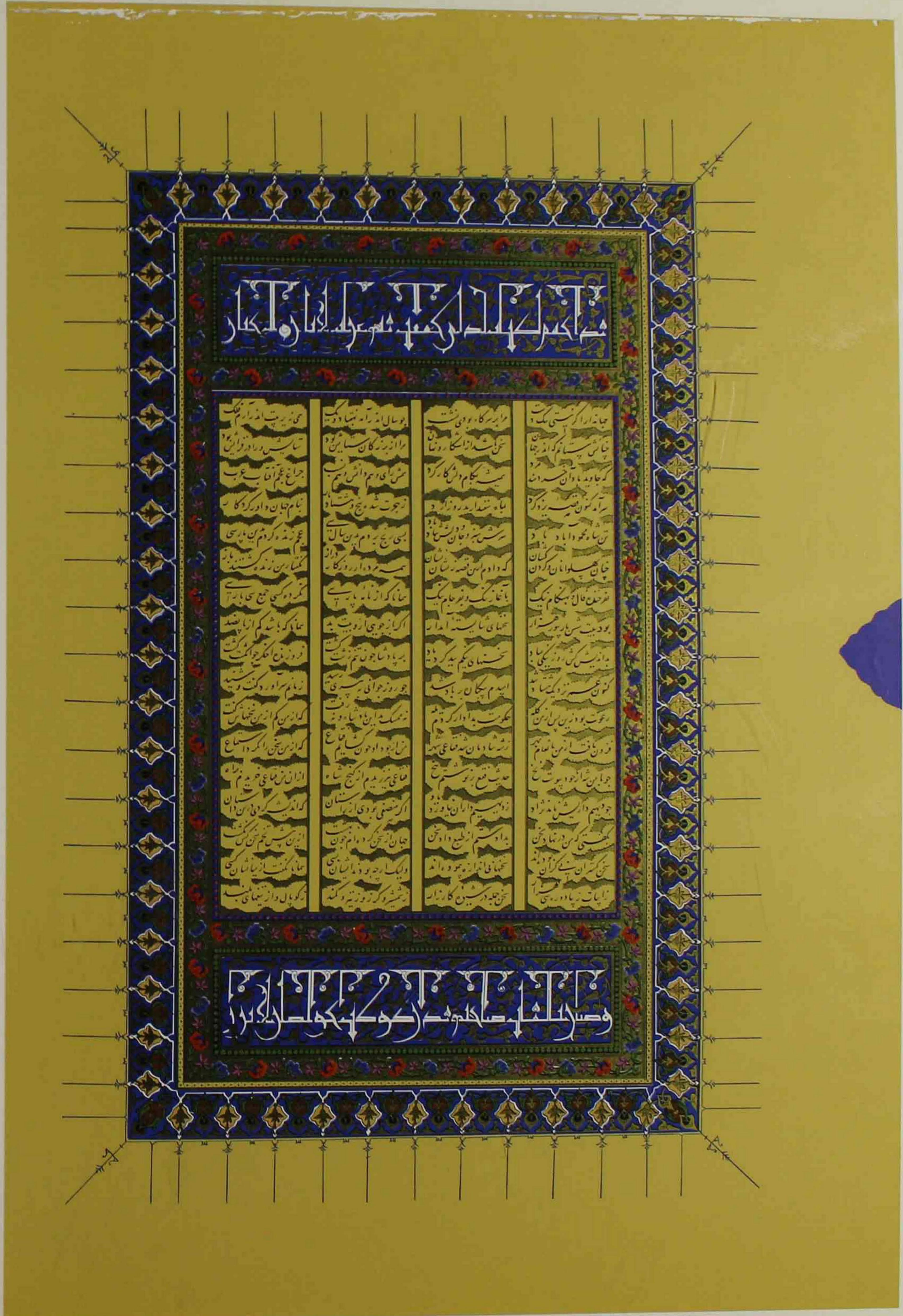
⁸ R. Ettinghausen: *Persian Miniatures in the Bernard Berenson Collection*, Mailand 1961, Tafel V.

⁹ Basil Gray: *Treasures of Asia, Persian Painting*, Skira, Genf, 1961, S. 103.

¹⁰ R. Naumann: „Ein Kiosk des Abaqa Chan auf dem Tacht-i Sulaiman“, in *Forschungen zur Kunst Asiens in Memoriam Kurt Erdmann*, Istanbul, 1969.

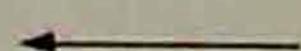
¹¹ Siehe M. S. Ipşiroğlu: *Painting and Culture of the Mongols*, New York, o. J., und Saray-Alben, Wiesbaden, 1964; Basil Gray: „Some Chinoiserie Drawings and their Origin“, in *Forschungen zur Kunst Asiens in Memoriam Kurt Erdmann*, Istanbul, 1969, S. 159-171.





PLATES XI & XII

The last two pages of the Bâysonghor manuscript. The date of completion recorded in the colophon is 833 A.H. [A.D. 1430].



PLANCHES XI & XII

Les deux dernières pages du manuscrit de Bâysonghor. La date d'achèvement du manuscrit, mentionnée dans le colophon, est 833 de l'hégire [1430 apr. J.-C.].

TAFEL XI u. XII

Die beiden letzten Seiten des bâjsonghor'schen Manuskriptes. Das in dem Kolophon verzeichnete Datum der Fertigstellung ist das Jahr 833 der Hedschra [1430 n. Chr.].

The Miniatures ◊◊◊ *Les Miniatures* ◊◊◊ *Die Miniaturen*

Frontispiece

PLATES XIII & XIV

A ROYAL HUNT. There is a long tradition of royal portraiture in the frontispiece in manuscripts prepared in princely scriptoria. The older type is no doubt that showing the ruler enthroned, often receiving the manuscript from the hands of the head of the library staff; but the royal occupations of hunting and feasting, or a combination of the two, were also considered eminently suitable.

In this case there can be no doubt that Bâysonghor himself is the principal figure. Since he was not a ruler, nor even a governor, but acted as *vazir* to his father, *Shâhrok*, a throne scene would be less suitable than a hunt. He is however depicted with the royal umbrella, decorated with a Chinese design, held over his head, while he wears a gold coronet. His saddle also is more richly decorated with a bold pummel, than those of his courtiers. Otherwise his costume does not differ from theirs, except that he wears over his dress a cloak which hangs over his left shoulder. All the dresses reach to the mid calf, wrap over from left to right and are girt with a leather belt with gold mounts. The dresses are decorated with either a square gold-embroidered design on chest and back; or a gold-embroidered collar with four points. Both these types of decoration are of Chinese origin. There, the subjects of the designs were controlled by court protocol, the different types of dragon or crane corresponding to the hierarchical rank. In Irân the fashion of the square was introduced in the Il-Khânid period, and it is found fully developed in the "Demotte" *Shâhnâmeh* miniatures from the end of the reign of Abu Sa'id (d. 1335). The collar designs were introduced later. Both shapes of design include plant, bird and animal forms; and similar designs are found on the bow and quiver cases. A floral band decorates the dress at about knee length.

The hunters wear baggy trousers which are tucked under the belt. On the left of the right-hand page is a musician playing a harp or zither, with twelve strings. He wears a dress decorated only with a diaper pattern of triple dots. A kneeling page has just presented to the prince a cup of wine which he holds in his right hand. Another page approaches with a dish of food; behind him another court servant is pouring wine from a flask into a shallow cup held by a chamberlain with a cloth tucked into his belt. This flask is not unlike a silver-gilt bottle in the Hermitage Museum (K. 586), except that this has a long neck with garlic mouth. It is attributed to the early Timurid period. To the left on the left-hand page the rider on a grey mule carries in his right hand a gilt tankard, of a shape well known in modern collections and clearly associated with Herât. They are generally of brass, decorated in gold and silver inlay. One in the British Museum is dedicated to Soltân Hoseyn Bâyqarâ and dated 1497; other dated examples go back to 1459, and it is not surprising to find the shape already in use by 1430.

The quarry of the hunt consists of deer, a lioness, wolves, a bear and a hare. Two jackals

Frontispice

PLANCHES XIII & XIV

UNE CHASSE ROYALE. Il existe une longue tradition de portraiture royale dans les frontispices de manuscrits provenant d'«écritoires» princiers. Le type ancien de frontispice est certainement celui où le souverain est représenté assis sur le trône, souvent en train de recevoir le manuscrit des mains du personnage le plus important de la bibliothèque; toutefois les scènes de chasse et de festin, ou une association de ces deux occupations royales, étaient aussi considérées comme parfaitement adaptées.

Dans ce cas, Bâysonghor en personne serait à n'en pas douter le personnage principal. Bâysonghor n'étant ni souverain ni même gouverneur, mais vizir de son père Châhrok, un trône eût été moins approprié qu'une scène de chasse. Il est cependant représenté avec un parasol royal à dessins chinois au-dessus de la tête et une couronne d'or. La selle de son cheval, rehaussée d'un pommeau d'or, est plus richement décorée que celles de ses courtisans; son costume ne diffère pas des leurs, sauf en ceci qu'il porte, par-dessus la robe, un manteau qui lui recouvre l'épaule gauche. Toutes les robes descendant à mi-mollet, sont drapées de gauche à droite et serrées à la taille par une ceinture de cuir sertie d'or. Elles sont ornées tantôt par un carré de broderies d'or sur la poitrine et le dos, tantôt par un col brodé à quatre pointes. Ces deux types de décoration sont d'origine chinoise. Les sujets de dessins étaient en Chine réglés par le protocole de la cour; ainsi les différents types de dragon ou de héron correspondaient au rang hiérarchique. La mode du carré brodé fut introduite en Iran à l'époque Il-Khânide, et se trouve abondamment illustrée dans les miniatures du Châhnâmeh «Demotte» de la fin du règne d'Abou Sa'id (mort en 1335). Les dessins de col furent introduits plus tard. Les dessins offrent des représentations de plantes, d'oiseaux et d'animaux; on retrouve des dessins similaires sur les arcs et les carquois. Une bande de motifs floraux orne la robe à hauteur du genou.

Les chasseurs portent des pantalons bouffants rentrés sous la ceinture. Sur la gauche de la page de droite, se tient un musicien en train de jouer d'une harpe ou cithare à douze cordes. Il porte une robe ornée simplement d'un dessin diapré à points triples. Un page agenouillé vient de présenter au prince une coupe de vin qu'il tient de la main droite. Un autre page s'approche avec un plat de nourriture; derrière lui un serviteur verse le vin d'un flacon dans une coupe basse tenue par un chambellan, un pan accroché dans sa ceinture. Ce flacon est analogue au flacon de vermeil du Musée de l'Hermitage (K. 586), à cette différence près que celui-ci possède un long col à orifice renflé. Il est attribué à la période début-timouride. A gauche, sur la page de gauche, le personnage sur une mule grise tient, de la main droite, un pot doré d'une forme bien connue dans les collections modernes et clairement associée à Hérat. Ces récipients étaient généralement en cuivre décoré d'incrustations d'or et d'argent. Il y en a un au British Museum dédié au sultan Hoseyn Bâyqarâ et daté de 1497; d'autres exemplaires da-

Frontispiz

TAFEL XIII u. XIV

EINE KÖNIGLICHE JAGD. Die Tradition der Darstellung von Königen auf den Titelseiten von Manuskripten, die in Schreiberwerkstätten bei Hofe verfertigt wurden, ist sehr alt. Die ältere Form ist zweifellos jene, die den Herrscher auf dem Thron zeigt, wobei er oftmals das Manuskript aus den Händen des Leiters der Bibliothek empfängt; aber auch die königlichen Beschäftigungen wie Jagd und Feste zu feiern galten als überaus passend.

Demzufolge kann nicht gezwifelt werden, daß die Hauptfigur Bâysonghor selbst ist. Da er nicht selbst Herrscher war, nicht einmal Statthalter, sondern am Hofe seines Vaters Schâhrok die Funktion eines *Wazirs* innehatte, fand er wohl einen Thron weniger passend für seine eigene Darstellung als eine Jagdszene. Jedenfalls ist er mit einem chinesisch gemusterten, königlichen Sonnenschirm abgebildet, den ein Diener über ihn hält. Er — Bâysonghor — trägt eine goldene Krone. Sein Sattel ist durch eine Goldquaste reicher geschmückt als die seiner Höflinge. Sonst unterscheidet sich sein Gewand nicht von dem anderer, außer dadurch, daß er einen Mantel trägt, der über die linke Schulter hängt. Alle Kleider reichen an die mittlere Wade, sind von links nach rechts überschlagen und werden von einem Ledergürtel mit Goldbeschlägen festgehalten. Ein etwa quadratisches, goldgesticktes Muster schmückt die Kleider auf Brust- und Rückenseite: anstelle dieses Musters kann auch ein goldgestickter Kragen mit vier Zipfeln verwendet werden. Auch diese beiden Elemente sind chinesischen Ursprungs. Dort (in China) wurde der Gebrauch solcher Muster durch das höfische Protokoll geregelt; die verschiedenen Formen von Drachen- und Kranichmustern entsprachen hierarchischen Rängen. In Irân wurde die Mode der quadratischen Stickerei in der Zeit der Il-Châne eingeführt, man kann sie auf den Miniaturen des „Demotte“-*Shâhnâmeh* aus den letzten Jahren der Regierungszeit von Abu Sa'id (gestorben 1335) voll entwickelt sehen. Die Kragenformen wurden später übernommen. Beide Elemente zeigen Pflanzen, Vogel- und Tierornamente; Bogenfutterale und Köcher sind ähnlich gemustert. Ein Blumenband ziert die Kleider etwa in Kniehöhe.

Die Jäger tragen in die Gürtel geklemmte Pluderhosen. Auf der linken Seite des rechten Blattes ist ein Musikan zu sehen, der eine Harfe oder Zither mit zwölf Saiten spielt. Sein Kleid ist nur durch ein fortlaufendes Muster aus jeweils drei Punkten geschmückt. Ein kniender Page präsentiert dem Prinzen einen Becher Wein, den er in der rechten Hand hält. Ein anderer Diener naht mit einem Speiseteller, hinter ihm schenkt ein Hofbediensteter Wein aus einer Flasche in eine Trinkschale, die von einem Kämmerer gehalten wird, dessen Gewand in den Gürtel gesteckt ist. Die Flasche erinnert an ein vergoldetes Silbergefäß in der Eremitage (K. 586), mit dem Unterschied, daß dieses mit einem langen Hals und einer Schnute versehen ist. Man schreibt es der frühen Timuridenzeit zu. Auf dem linken Blatt (links) trägt ein Reiter auf einem grauen Maultier einen vergoldeten Deckelkrug, dessen Form aus modernen

are running off left. The landscape is typical of the more smiling scenes in Timurid Herāti painting: there are no rocks, and the slope of the hill is crowned by trees, including cypress, pear, peach, cherry and persimmon, all the latter being in blossom. In the gold sky are birds in flight, mynahs and greenfinches, which are again a favourite Timurid motif. The plants are the large flowering clumps of the Iranian spring or small tufts which cover the ground in a regular pattern.

As we have said, there can be no doubt that the principal figure is Bāysonghor himself, and it is the most reliable portrait that we have of him. It is therefore disappointing that the face should be lacking in character. It must however be accepted that realism was completely foreign to the early Timurid idiom. The elegance of the dress with signet ring on the right hand, so balancing the wine cup, is probably more characteristic than the expression.

This is a true double-page opening, designed as a single composition but at the same time the two riders moving in opposite directions from the spine of the book outwards, give each of the leaves a limited stability on its own.

tés remontent à 1459; il n'est donc pas surprenant de trouver cette forme déjà en usage en 1430.

Un cerf, une lionne, des loups, un ours et un lièvre constituent le gibier de la chasse. Deux chacals se sauvent sur la gauche. Le paysage est typiquement celui des plus souriantes scènes des peintures timourides de style hérati : il n'y a pas de rochers et la pente de la colline est couronnée de cyprès, poiriers, pêchers, cerisiers et pruniers en fleurs. Autre motif timouride favori : des oiseaux en vol, passereaux et verdiers, dans le ciel d'or. Les plantes sont tantôt de grands arbustes à fleurs du printemps iranien, tantôt de petites touffes qui recouvrent le sol d'un dessin régulier.

Comme nous l'avons dit, le personnage principal est à n'en pas douter Bāysonghor lui-même et cette représentation est le plus fidèle portrait que nous ayons de lui. Il est toutefois regrettable que le visage soit ainsi dépourvu de caractère. Il faut bien admettre que le réalisme était complètement étranger au langage pictural de l'époque début-timouride. L'élégance de la robe et de la bague à cachet sur la main droite qui tient la coupe de vin est sans doute plus caractéristique que l'expression.

Il s'agit d'une véritable double-page d'ouverture, dessinée comme une composition unique; cependant les deux cavaliers qui s'écartent en directions opposées à partir du centre du livre donnent à chacune des pages une indépendance propre.

Sammlungen bekannt ist und eindeutig Herāt zugeordnet werden kann. Meistens handelt es sich um Messinggefäß, die mit silberner und goldener Tauschierung verziert sind. Ein solcher Krug im British Museum ist dem Timuriden Ḥosejn Bājqarā gewidmet und mit 1497 datiert; ähnlich datierte Exemplare gehen bis 1459 zurück, und es überrascht nicht weiter, daß diese Form schon 1430 in Verwendung stand.

Das Wild setzt sich aus Hirschen, einer Löwin, Wölfen, einem Bären und einem Hasen zusammen. Zwei Schakale flüchten links. Die Landschaft ist für die freundlichen Szenerien der timuridischen Malereien aus Herāt typisch; man sieht keine Felsen, und der Abhang des Hügels wird von Bäumen gekrönt, darunter Zypressen, Birnen-, Pfirsich- und Kirschenbäume sowie Dattelpflaumen, letztere alle in schönster Blüte. Im goldenen Himmel sind fliegende Vögel zu sehen, u. a. Grünfinken, die wiederum ein beliebtes timuridisches Motiv darstellen. Die Pflanzen sind entweder jene dickblättrigen Gewächse, deren Blüten den persischen Frühling auszeichnen, oder kleine Grasbüschel, die den Boden in regelmäßiger Weise bedecken.

Wie gesagt, die Hauptfigur ist zweifellos Bāysonghor selbst, und dies ist das zuverlässigste Portrait, das wir von ihm besitzen. Deshalb ist es enttäuschend, daß das Antlitz völlig charakterlos erscheint. Man muß eben hinnehmen, daß Realismus der frühtimuridischen Kunst in jeder Hinsicht fremd war. Die Eleganz der Kleidung, der Siegelring an der Rechten, mit der er die Weinschale balanciert — all das ist weit charakteristischer als der Ausdruck.

Dies ist ein richtiges doppelseitiges Frontispiz, als einheitliche Komposition entworfen, aber die beiden Reiter, die sich auf jeder Seite in entgegengesetzter Richtung von der Mittellinie des Buches entfernen, verleihen jedem der beiden Blätter eine eigene, begrenzte Stabilität.

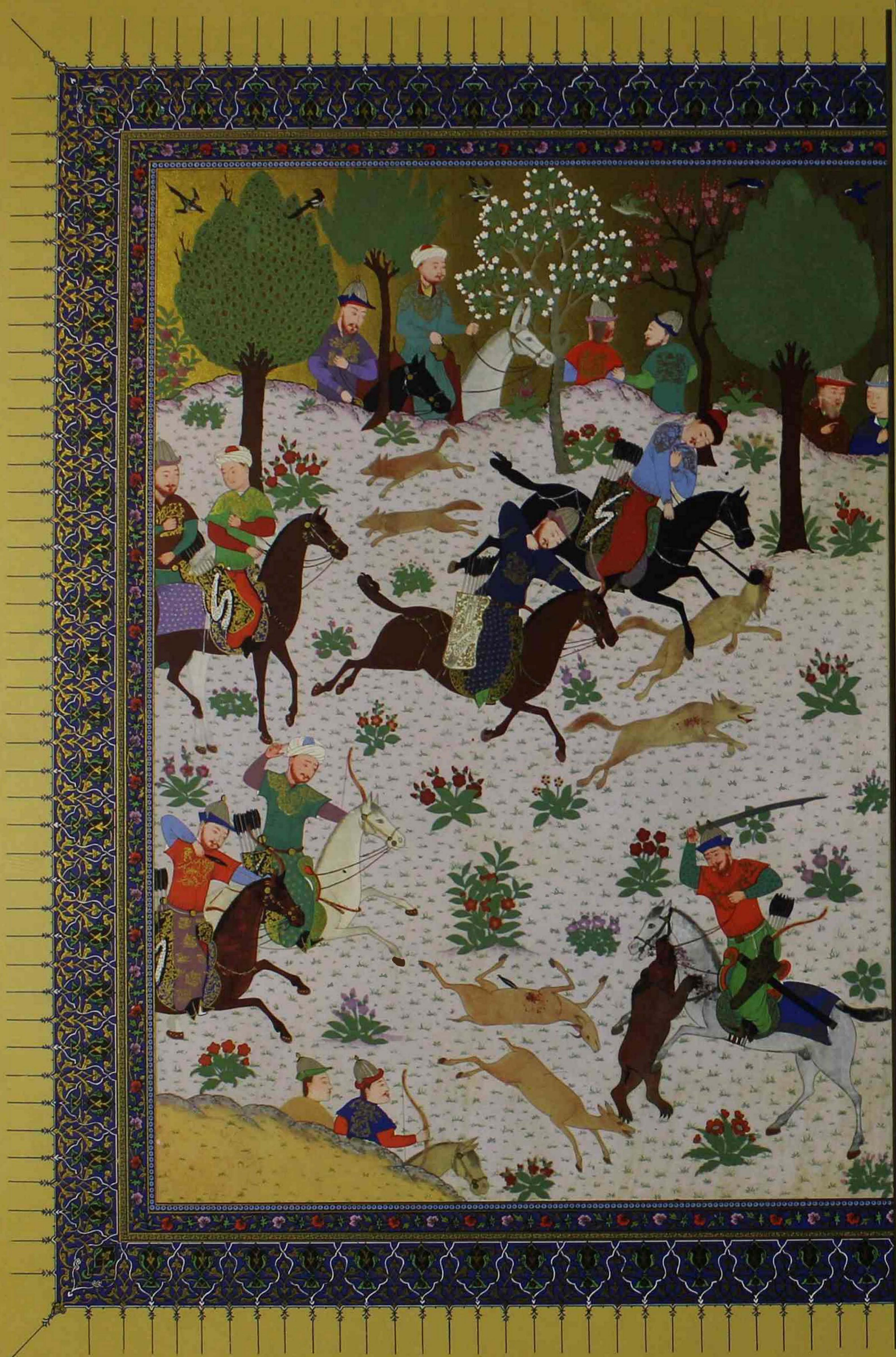




PLATE XV

FERDOWSI AT THE COURT OF SOLTĀN MAHMUD OF GHAZNA is the subject of the first miniature, illustrating the story included in the long preface sponsored by Bāysonghor in the recension of the epic. Mahmud was famed for his interest in Irānian traditions and for his patronage of Persian poets, among whom the three leaders at his court were 'Onṣori, Farrokhi and 'Asjadi. They were enjoying a picnic in a garden outside the city in celebration of the latest achievement of 'Onṣori, who was poet-laureate to the Soltān, when Ferdowsi appeared and was refused admission to the garden unless he could compete with the other poets in a rhyming competition, characteristic of their circle. He was set to complete the fourth line of a quatrain of rhymed lines, terminating in the syllable *-shan*. Ferdowsi not only succeeded but, by rhyming *Pashan* with *jowshan*, he provided an ideal solution, thanks to his consonance with the national legend. He thus demonstrated not only his professional accomplishment as a poet but also, by his explanation of the allusion, his mastery of the ancient legends of Persia.

Dowlatchāh gives a version of this story in which the incident is said to have occurred as Ferdowsi was on his way to Ghazna from Nishāpur and was about to enter the city as a traveller, and when consequently he was a complete stranger to the court poets, who were annoyed by his intrusion into their party. In the miniature however 'Onṣori has risen to challenge Ferdowsi as he approaches to cross a stream which marks the edge of the garden; there is nothing to suggest that he was at the end of a long journey. In the version of the illustration of this subject contained in the copy of the *Šāhnāmeh* prepared about ten years later for Mohammad Juki, the brother of Bāysonghor, the four poets are all seated in the garden presumably after Ferdowsi had accepted and vindicated the challenge.

In neither case is the garden enclosed, but represented as a flowery meadow irrigated by a winding stream and shaded by trees. In our miniature the stream seems to rise from a spring between two poplar trees and to wind downhill and then across the foot of the page. Two young men are in attendance, holding a jewelled wine flask and cups, as is acquired of the story in the preface. This is the first occasion that we have to mention the practice, followed in about half of the miniatures of this manuscript, of floating the text in front of the composition, so as to cut the horizon line below the top of the hill and to bisect the left-hand of the pair of trees in the right margin. There must have been close collaboration between the calligrapher and the miniaturist over their respective claims upon the page. Many of the miniatures fill the outer margins right up to the edge, and in several cases, but not in that of the present page, it is evident that the margin has been subsequently trimmed during the rebinding of the manuscript.

PLANCHE XV

FERDOWSI A LA COUR DU SULTAN MAHMOUD DE GHAZNA est le sujet de la première miniature, illustrant l'anecdote contenue dans la longue préface pourvue par Bāysonghor dans sa recension de l'épopée. Maḥmoud était célèbre pour l'intérêt qu'il portait aux traditions iraniennes et la protection qu'il accordait aux poètes persans; parmi ceux-ci, 'Onṣori, Farrokhi et 'Asjadi jouissaient d'une position particulière à la cour. Un jour qu'ils se trouvaient tous trois à pique-niquer dans un jardin en dehors de la ville pour fêter la dernière œuvre de 'Onṣori, poète lauréat du sultan, Ferdowsi vint à passer; accès au jardin lui fut refusé à moins, lui fut-il proposé, qu'il ne surpassé les autres poètes dans une compétition de rimes, jeu favori de ce groupe. On lui donna à compléter la quatrième ligne d'un quatrain en vers riñés se terminant par la syllabe *-chan*. Ferdowsi non seulement compléta le vers, mais grâce à sa profonde connaissance de la légende nationale fit rimer *Pachan* avec *djowchan*, apportant ainsi une réponse idéale. Il fit preuve à la fois de son talent de poète et, par son explication de l'allusion, de sa grande connaissance des légendes anciennes de la Perse.

Dowlatchāh donne une autre version de l'anecdote: l'incident se serait produit comme Ferdowsi retournait de Nishāpur à Ghazna et s'apprêtait à entrer en simple voyageur dans cette ville; il aurait donc été tout à fait inconnu des poètes de la cour du sultan Maḥmoud, qui se seraient impatientés de son intrusion. Dans la miniature, 'Onṣori s'est levé pour interroger Ferdowsi qui s'apprête à traverser le ruisseau qui délimite le jardin; rien ne laisse supposer que Ferdowsi arrive d'un long voyage. Dans la version de l'illustration de ce sujet, contenue dans la copie du *Chāhnāmeh* réalisée une dizaine d'années plus tard pour Mohammad Djouki, frère de Bāysonghor, les quatre poètes sont assis ensemble dans le jardin, Ferdowsi ayant vraisemblablement déjà soutenu le défi.

Nulle part le jardin n'est clos; il est partout représenté comme une prairie remplie de fleurs, arrosée par un ruisseau et ombragée d'arbres. Dans notre miniature, le ruisseau semble surgir d'une source entre deux peupliers et descendre en serpentant jusqu'au bas de la page. Deux jeunes gens se tiennent prêts, un précieux flacon de vin et des coupes à la main, ainsi qu'il est indiqué dans l'anecdote de la préface. Voici venue la première occasion de faire remarquer le procédé utilisé à peu près dans la moitié des miniatures de ce manuscrit, qui consiste à laisser le texte libre en avant de la composition, si bien que la ligne d'horizon se trouve coupée sous le sommet de la colline et que le côté gauche de la paire d'arbres, sur la droite de la miniature, est caché sous le texte. Il doit y avoir eu une étroite collaboration entre le calligraphe et le miniaturiste au sujet de leurs droits respectifs sur la page. De nombreuses miniatures remplissent les marges jusqu'au bord extrême, et dans plusieurs cas, pas dans celui de cette page toutefois, il est évident que la marge a été retaillée par la suite, au cours des reliures successives du manuscrit.

TAFEL XV

FERDOUSI AM HOFE SOLTĀN MAHMUD VON GHAZNA ist das Thema der ersten Miniatur. Sie illustriert eine Geschichte, die in dem langen Vorwort, das von Bāysonghor angeregt worden war, bei dieser Version des Heldenepos' wiedergegeben wird. Maḥmud war wegen seines Interesses für iranische Traditionen und seines Mäzenatentums für Dichter berührt, von denen sich drei höchst angesehene an seinem Hofe aufhielten: 'Onṣori, Farrokhi und 'Asdschadi. Anlässlich einer Unterhaltung in einem Garten außerhalb der Stadt feierten sie das jüngste Werk von 'Onṣori, dem „Dichterfürsten“ des Soltāns. Plötzlich näherte sich Ferdousi, aber man verwehrte ihm den Zutritt zu diesem Garten, solange er sich nicht erfolgreich an einem Reimwettbewerb beteiligen konnte — man stellte ihm die Aufgabe, den letzten Vers eines Vierzeilers zu improvisieren, der sich auf die Silbe *-chan* reimen sollte. Ferdousi löste die Auflösung nicht nur sofort, sondern reimte *Paschan* auf *Dschouschan*, was als ideale Bewältigung des Problems gewertet wurde. Er war auf Grund einer eingehenden Beschäftigung mit Nationallegenden dazu fähig gewesen; er führte also nicht nur seine poetische Begabung, sondern auch seine Meisterschaft in bezug auf die persischen Legenden vor.

Doulatchāh überliefert eine Version dieser Anekdote, derzufolge es zu dem Vorfall kam, als Ferdousi auf seiner Reise von Nishāpur nach Ghazna diese Stadt als Fremder erreichte. Die Hofpoeten waren zuerst über sein Hineinplatzen in ihre Gesellschaft verärgert. Auf der Miniatur hat sich 'Onṣori erhoben, um Ferdousi, der jenseits eines Bachlaufes — offensichtlich der Begrenzung des Gartens — stand, herauszufordern. Nichts weist darauf hin, daß er eine lange Reise hinter sich gebracht habe. Auf einer Illustration desselben Themas in einer *Šāhnāmeh*-Handschrift, die etwa zehn Jahre später für Bāysonghors Bruder Mohammad Dschuki hergestellt wurde, sieht man alle vier Dichter zusammen im Garten sitzen, vermutlich, nachdem Ferdousi die Herausforderung angenommen und gewonnen hatte.

In keinem der Fälle ist der Garten umschlossen, er wird als Blumenwiese dargestellt, die durch einen gewundenen Bach bewässert und von Bäumen beschattet wird. Auf unserem Bild scheint der Bach zwischen zwei Pappeln zu entspringen, von wo er sich bergab windet und schließlich den Fuß des Blattes überquert. Zwei junge Männer stehen in Bereitschaft und halten eine juwelenbesetzte Weinflasche und Schalen, was auch in der Anekdote im Vorwort so überliefert wird. Hier haben wir zum ersten Mal die Gelegenheit, auf den Brauch hinzuweisen, in den Text überzugehen; so wird auch der Horizont unter der Spitze des Hügels abgeschnitten und das Baumpaar durch den rechten Rand geteilt. Über die Hälfte der Miniaturen dieser Handschrift folgen dieser Übung. Anscheinend haben Maler und Kalligraphen eng zusammen gearbeitet, was ihre Ansprüche auf Raumaufteilung einer Seite betrifft. Manche Miniaturen füllen die äußere Umrahmung bis an den Blattrand, und in manchen Fällen — nicht bei dieser Miniatur — ist es deutlich, daß durch spätere Buchbindarbeiten die Umrahmung beschnitten wurde.



PLATE XVI

JAMSHID TEACHING HIS PEOPLE THE TRADES AND CRAFTS. Jamshid, the fourth of the Pishdādi line of kings, is remembered in the epic as a prodigy of skills during the first part of his reign of seven hundred years. He was fertile in inventions, first of smith's work in making armour and lances; then of weaving in silk, linen and wool, and the use of the loom. This is the period depicted by the miniaturist: in the foreground is a forge with hand-operated draft, and smiths making body armour and a helmet; on the right side are a loom and, above, a spinning wheel, while on the left tailors are at work. The monarch is seated on his throne in the centre, receiving a falcon from the master.

This composition was re-arranged and reversed forty years later as an illustration to the same subject in a manuscript of the *Annals of Tabari*, copied in 1470 for the Turkoman prince Uzun Hasan of the White Sheep in Tabriz.*

* Cf. *The Chester Beatty Library; a catalogue of the Persian manuscripts and miniatures*, vol. I, pl. 36.

PLANCHE XVI

DJAMCHID ENSEIGNANT A SON PEUPLE LES ARTS ET LES MÉTIERS. Djamchid, quatrième roi de la dynastie Pichdādi, est présenté dans l'épopée comme ayant été un prodige d'habileté pendant la première partie de son règne de sept cents ans. Fertile en inventions, il fut le premier à forger une armure et des lances; puis il initia ses gens au tissage de la soie, du lin et de la laine et à l'emploi du métier à tisser. C'est la période décrite par le miniaturiste: au premier plan, une forge avec un soufflet à main et des forgerons en train de faire une cuirasse et un casque; à droite, un métier à tisser et au-dessus un rouet, sur la gauche des tailleurs au travail. Le monarque est assis au centre sur son trône et reçoit un faucon du grand fauconnier.

Cette composition fut reprise et invertie, quarante ans plus tard, pour illustrer le même sujet, dans un manuscrit des *Annales de Tabari*, copié en 1470 pour le prince turkmène Uzun Hasan des Moutons Blancs, à Tabriz.*

* Cf. *The Chester Beatty Library; a catalogue of the Persian manuscripts and miniatures*, vol. I, pl. 36.

TAFEL XVI

DSCHAMSCHID UNTERRICHTET SEIN VOLK IN HANDWERKEN UND BERUFEN. Dschamschid, der vierte aus der Reihe der Pischdādi-Könige, wird in diesem Epos als handwerkliches und technisches Genie — während des ersten Teiles seiner siebenhundertjährigen Herrschaft — geschildert. Er machte viele Erfindungen, vorerst auf dem Gebiete des Schmiedehandwerks, wobei er Rüstungen, Waffen und Lanzen fertigte; dann erfand er Seiden-, Leinen- und Wollgewebe und führte den Gebrauch des Webstuhls ein. Dies wird hier von unserem Miniaturmaler gezeichnet: im Vordergrund befindet sich eine Esse, und Schmiede stellen Rüstungen und einen Helm her. Rechts finden wir einen Webstuhl, darüber ein Spinnrad, links arbeiten die Schneider. Der Herrscher sitzt auf seinem Thron in der Mitte und nimmt gerade von einem Falkner einen Beizvogel entgegen.

Diese Komposition wurde nach vierzig Jahren anhand einer Illustration desselben Themas in einer Handschrift der „Chronik“ des Tabari neu gestaltet. Dieses Manuskript wurde 1470 für den Turkmenen-Prinzen Uzun Hasan aus der Föderation der „Weißen Schafe“ (Äq Qojunlu) in Tabriz hergestellt.*

*Vgl. *The Chester Beatty Library; a catalogue of the Persian manuscripts and miniatures*, Bd. I, Tafel 36.



PLATE XVII

FARIDUN HAVING CARRIED THE WICKED KING DAHHĀK TO MOUNT DAMĀVAND, CAUSES HIM TO BE NAILED TO THE ROCK in a cave, in vengeance for the murder of his father and in punishment for all his cruelties. Dahhāk had made a compact with *Eblis* (the Satan) as a result of which he had become his servant and had acquired power over the demons. But *Eblis* in disguise had kissed his shoulders, from which forthwith had sprung two serpents insatiable for human blood. Faridun was destined to put an end to the long reign of Dahhāk and to free the world from his demon rule.

In this miniature the main action extends into the side margin, and the landscape fills much of the upper margin as well. This escape from the restriction of a frame gives a delightful sense of open space to the sky against which the trees are silhouetted and in which birds are flying. But there is also sky in the great cleft in the mountain below the text, and this has been filled with gold paint so as not to leave a hole in the centre of the composition. Such an inconsistency is vindicated by its success. On the right side the painter has made an exceptionally bold use of the framing line to cut all of the bearer of the royal umbrella except one forearm. The miniaturists had very few opportunities for depicting the nude: in this case Dahhāk appears as a tragic, pitiable figure, rather than as a subdued demon. The young Faridun appears calmly inexorable as he carries out the sentence suggested to him by the angel *Sorush*.

PLANCHE XVII

FARIDOUN APRÈS AVOIR TRANSPORTÉ LE MAUVAIS ROI DAHHĀK SUR LE MONT DAMĀVAND, LE FAIT CLOUER AU ROCHER dans une grotte, pour venger le meurtre de son père et punir Dahhāk de toutes ses cruautés. Dahhāk avait fait un pacte avec *Eblis* (Satan), dont le résultat avait été de le rendre serviteur d'*Eblis* et de lui donner un pouvoir sur les démons. Mais *Eblis*, avec feinte, lui ayant bâisé les épaules, il en était aussitôt surgi deux serpents avides de sang humain. Faridoun était destiné à mettre fin au long règne de Dahhāk et à libérer le monde de sa démoniaque autorité.

Dans cette miniature l'action principale déborde dans la marge latérale et le paysage se répand dans la plus grande partie de la marge supérieure. Cet échappement à la restriction du cadre procure une délicieuse impression d'ouverture vers un ciel sur lequel se détachent des arbres où des oiseaux sont en train de voler. On retrouve également le ciel dans la grande brèche de la montagne au-dessous du texte, que l'on a peinte en doré, afin de ne pas laisser un trou au milieu de la composition. Une pareille inconséquence est justifiée par son succès. Sur la droite, le peintre a fait un usage particulièrement audacieux de la ligne d'encadrement en s'en servant pour couper et laisser en dehors tout le corps du porteur du parasol royal, sauf un avant-bras. Les miniaturistes avaient très rarement l'occasion de représenter des nus: ici, Dahhāk apparaît plutôt comme une figure tragique et pitoyable que comme un démon vaincu. Le jeune Faridoun apparaît calmement inexorable tandis qu'il exécute la sentence que lui a suggérée l'ange *Sorouch*.

TAFEL XVII

FARIDUN LÄßT DEN DÄMONISCHEN KÖNIG DAHHAK AN DEN BERG DAMÄWAND NAGELN, NACHDEM ER IHN DORTHIN GESCHAFFT HAT, genau: an elnen Felsen in einer Höhle. So rächt er sich für den Mord an seinem Vater und straft ihn für seine Greueltaten. Dahhāk hatte mit *Eblis* (Satan) einen Pakt geschlossen, demzufolge dieser sein Sklave wurde, und außerdem erlangte er dadurch Macht über die Dämonen. *Eblis* verkleidete sich und küßte Dahhāk auf seine Schultern, von wo ihm zwei Schlangen erwuchsen, die stets nach Menschenblut verlangten. Faridun war dazu bestimmt, der langen Herrschaft Dahhāks ein Ende zu setzen und die Welt von seiner dämonischen Willkür zu befreien.

In dieser Miniatur breitet sich die Haupthandlung in die seitliche Umrahmung aus, die Landschaft reicht bis an den oberen Rand. Diese Flucht vor Beschränkung durch einen Rahmen vermittelt ein köstliches Gefühl für offenen Raum bis zum Himmel, von dem sich Bäume und fliegende Vögel abheben. Aber der Himmel reicht auch bis in die Bergesschlucht hinein, und man malte ihn in Gold, um nicht im Zentrum der Komposition ein Loch zu lassen. Dieser Widerspruch ist durch sein Ergebnis gerechtfertigt. Rechts außen wurde der Rand sehr kühn dazu verwendet, den Träger des königlichen Schirmes bis auf seinen Unterarm aus dem Bild auszuschließen. Die Miniaturmaler hatten nicht oft Gelegenheit, Nackte abzubilden: hier erscheint denn Dahhāk auch als tragische, bedauernswerte Figur und nicht als besiegter Dämon. Der junge Faridun vollzieht mit ruhiger Unerbittlichkeit das Urteil, das der Engel *Sorusch* ihm vorgeschlagen hat.



PLATE XVIII

THE MEETING OF ZĀL AND RUDĀBEH. Rudābeh was the daughter of Mehrāb, King of Kābol [Kabul], a tributary of Sām, father of Zāl, although himself of the line of Dahhāk. Zāl had been born with white hair (an albino), regarded with horror by his father and exposed as a baby but rescued by the miraculous *Simorgh*, the Irānian phoenix. He grew to be a noble and handsome youth and to perform the exploits of a hero. In a tour of the empire he pitched his camp near Kābol on his way to Hindustān. Zāl entertains Mehrāb, admires him; and hears of his daughter of surpassing loveliness. Rudābeh also hears reports of the qualities of Zāl, and the two fall in love through these reports, before they actually meet. Rudābeh sends five of her maids to contrive a sight of Zāl and to report to her on his appearance. There are political and religious obstacles, for Mehrāb was an idolator like Dahhāk; but Rudābeh invites Zāl to come secretly at night to her in her quarters in the palace. She greets him from the terrace above the crenelated walls and lets down her long locks of hair for him to grasp when scaling the wall. He refuses and throws up a noose onto the battlements and climbs up. Rudābeh leads him into her apartments. There her maids had prepared Chinese silks, roses, pansies and other flowers and set out golden flasks and cups for wine. The room is said by the poet to have been painted with portraits of heroes: but the miniaturist has depicted a Timurid palace with tiled walls and a carpet spread on the dais on which the two royal lovers are seated together. There are, naturally, no wall-paintings but on a golden table stand gold flasks and cups. Five maids are in attendance, presumably the five Turkish girls who had already met Zāl by the river. Three of them make music while the others offer trays of delicate food.

This is one of the more old-fashioned miniatures of the manuscript. The orange vermillion tiled walls and the *eau de nil* bricks of the outer walls of the palace agree with the colouring of the early Bāysonghori manuscripts of 1426/7 while the figures are almost as passively elegant and the architecture quite as simplified as in the Jalāyer manuscript of the *Divān* of *Khwāju-ye Kermāni* of 1396. The designs of dado tiles, carpets and dais step are absolutely parallel in this manuscript of thirty-four years earlier. Only the dress of both male and female figures has changed in the interval and the lovers embrace with greater passion than can be seen in the earlier group of miniatures. The cutting off of the upper part of the palace chamber is more daring than anything before Bāysonghori, and the foreground trees and shrubs in the two corners serve as a *repoussoir* to give greater recession.

PLANCHE XVIII

LA RENCONTRE DE ZĀL ET DE ROUDĀBEH. Roudābeh était la fille de Mehrāb, roi de Kābul, tributaire de Sām, père de Zāl, quoique lui-même de la lignée de Dahhāk. Zāl naquit avec des cheveux blancs (albinos); il fut considéré avec horreur par son père, abandonné en bas âge et sauvé par le miraculeux *Simorgh*, le phénix iranien. Zāl devint en grandissant un jeune homme beau et distingué qui accomplit d'héroïques exploits. Au cours d'une tournée dans l'empire, il dressa le camp près de Kābul sur sa route vers l'Hindoustān. Zāl reçoit Mehrāb, l'apprécie et entend parler pour la première fois de la surprenante beauté de sa fille. Roudābeh, de son côté, entend vanter les qualités de Zāl, et les deux jeunes gens tombent amoureux avant même de s'être rencontrés. Roudābeh envoie cinq servantes pour observer Zāl et lui faire un rapport sur sa personne. En dépit d'obstacles politiques et religieux — Mehrāb étant idolâtre comme Dahhāk — Roudābeh invite Zāl à venir secrètement de nuit la rejoindre au palais, dans ses appartements. Elle l'accueille du haut des murs crénelés et laisse tomber ses longues boucles pour l'aider à escalader le rempart. Il refuse, lance un nœud coulant sur les créneaux et grimpe. Roudābeh le conduit à ses appartements où ses suivantes ont disposé des soies de Chine, des roses, des violettes, d'autres fleurs encore, et dressé des flacons d'or et des coupes pour le vin. La pièce est décrite par le poète comme étant ornée par les portraits des héros; toutefois le miniaturiste a représenté un palais timouride avec des murs en carreaux de faïence et un tapis sur l'estrade où les amoureux ont pris place. Il n'y a bien entendu pas de peintures murales, mais sur une table dorée se trouvent des flacons d'or et des coupes. Cinq servantes se tiennent prêtes, probablement les cinq jeunes filles qui ont déjà rencontré Zāl près de la rivière. Trois d'entre elles jouent de la musique cependant que les autres offrent des plats de nourriture délicate.

Cette miniature est l'une de celles du manuscrit la plus conforme à l'ancien style. L'orange vermillon du revêtement mural et la couleur eau de Nil des briques des murs extérieurs du palais correspondent aux couleurs des premiers manuscrits de Bāysonghori de 1426/7, tandis que les personnages sont presque aussi passivement élégants et l'architecture presque aussi simplifiée que dans le manuscrit de Djalāyer du *Divān* de *Khwādjou de Kermāni* de 1396. Les dessins des lambris, des tapis et de la marche de l'estrade sont absolument analogues dans ce manuscrit antérieur de trente-quatre ans. Seules les robes des personnages, tant masculins que féminins ont changé dans l'intervalle; de plus, les amoureux s'embrassent avec plus de passion que dans les miniatures antérieures. La coupe de la partie supérieure de la chambre du palais est plus audacieuse que tout ce qui a été fait avant Bāysonghori, et les arbres et arbustes au premier plan, dans les deux coins, servent de repoussoir pour donner une plus grande profondeur.

TAFEL XVIII

ZĀL UND RUDĀBEH TREFFEN EINANDER. Rudābeh war die Tochter von Mehrāb, dem König von Kābol [Kabul], einem Vasallen von Zāls Vater Sām, der aber von Dahhāk abstammte. Zāl war mit weißen Haaren (als Albino) geboren worden, sein Vater setzte ihn daraufhin wegen seines abstoßenden Äußeren aus, aber der wunderbare *Simorgh*, der persische Phönix, rettete ihn. Er wuchs zu einem kräftigen, vornehmen Jüngling heran, der alsbald verschiedene Heldentaten vollbrachte. Einst war er nach Indien unterwegs und schlug sein Lager bei Kābol auf. Zāl unterhält sich mit Mehrāb, bewundert ihn; dann hört er von seiner Tochter und ihrer unerreichten Schönheit. Rudābeh hingegen vernimmt Nachrichten über Zāls hervorragende Eigenschaften, und die beiden verlieben sich ineinander auf Grund dieser Berichte, bevor es zu einem tatsächlichen Zusammentreffen kommt. Rudābeh schickt fünf ihrer Dienstboten aus, um sich die Möglichkeit zu verschaffen, Zāl einmal zu sehen. Demgegenüber gibt es politische und religiöse Hindernisse: Mehrāb ist Götzenanbeter wie Dahhāk; aber Rudābeh lädt Zāl ein, sie nachts in ihren Gemächern im Palast aufzusuchen. Sie grüßt ihn von der Terrasse oberhalb der zinnenbewehrten Mauern und lässt ihr wallendes Haar zu ihm hinunter, auf daß er die Mauer leichter erklimmen könne. Er lehnt dies ab, wirft eine Seilschlinge um die Zinnen und klettert hinauf. Rudābeh führt ihn in ihre Räume. Hier haben ihre Dienstboten schon chinesische Seidenstoffe, Rosen, Stiefmütterchen und andere Blumen vorbereitet und goldene Flaschen und Trinkschalen für Wein aufgestellt. Dem Dichter zufolge ist der Raum mit Heldengestalten ausgemalt; der Miniaturmaler hingegen hat einen richtigen Timuridenpalast dargestellt, mit gekachelten Wänden und einem Teppich, der über das Podium gebreitet ist, auf dem die Liebenden Platz genommen haben. Wandgemälde sind keine zu sehen, aber goldene Flaschen und Schalen auf einem goldenen Tisch. Fünf Mädchen stehen dienstbereit, vermutlich jene fünf türkischen Dienstboten, die Zāl schon am Flusse getroffen haben. Drei von ihnen musizieren, zwei bringen Schüsseln mit feinen Speisen.

Diese Miniatur ist eine der eher altmodischen unseres Manuskriptes. Die orange-rot gekachelten Wände und die nilwasserfarbenen Ziegelsteine der Außenwände des Palastes stimmen überein mit der Farbgebung der frühen Bāysonghori-Handschriften aus 1426/7. Die Figuren weisen nahezu dieselbe passive Eleganz auf wie im Dschalāyer-Manuskript des *Divāns* von *Chwādschu Kermāni* aus 1396, auch die Architektur ist ähnlich vereinfacht. Die Muster der Kacheln, der Teppiche und die Treppen zum Podium sind auf unserer Miniatur genauso gestaltet wie in der um vierundvierzig Jahre älteren Handschrift. Nur die Bekleidung der männlichen und weiblichen Figuren hat sich in diesem Zeitraum geändert, und die Liebenden umarmen sich mit größerer Leidenschaft als auf früheren Bildern. Daß der obere Teil der Palastkammer abgeschnitten ist, scheint mutiger als alles zu sein, was vor Bāysonghori gemalt wurde; die Bäume im Vordergrund und die Stauden in den Ecken vermitteln eine gewisse Tiefenwirkung.



PLATE XIX

KEY-KÂVUS LISTENING TO THE SONG IN PRAISE OF MÂZANDARÂN SUNG BY A DIV WHO HAS TAKEN THE FORM OF A WANDERING MINSTREL. This song was to lure him to disaster in Mâzandarân, reputed to be the land of the *Divs*. The minstrel is seated in the foreground playing a lute as an accompaniment to his song: beside him is a young tambourine player. The courtiers are all listening with horror and amazement to his words. Key-Kâvus is seated on his throne drinking: in front of him is a table bearing two silver-gilt candlesticks, two wine flasks and two bowls, also of gold or silver-gilt. In the centre are three blue and white vases, one blue on a white ground, the other two white on blue, a much rarer type. These will certainly be Chinese imports and the centre vase bears an identifiable Chinese design of two lions playing with streamers. The white on blue designs show birds of prey attacking a hare and a dove, subjects which do not actually occur in the Chinese ceramic repertory. Nevertheless the general appearance of all three vases is highly evocative of the blue and white porcelain of the classic Hsüan-tê reign (1426-35) with which this manuscript is contemporary.

PLANCHE XIX

KEY-KÂVOUS ÉCOUTANT LA CHANSON A LA LOUANGE DU MÂZANDARÂN, CHANTÉE PAR UN DIV QUI A PRIS L'AP- PARENCE D'UN MÉNESTREL. Ce chant était pour l'attirer au désastre en Mâzandarân, pays des *Divs*. Le ménestrel assis au pre- mier plan s'accompagne au luth; à côté de lui se tient un jeune joueur de tambourin. Les courtisans écoutent tous avec horreur et étonnement les paroles du ménestrel. Key-Kâvus, assis sur le trône, est en train de boire; devant lui on voit une table supportant deux chandeliers de vermeil, deux flacons et deux bols en vermeil également. Au centre, trois vases bleu et blanc, un bleu sur fond blanc et deux blancs sur fond bleu, type beaucoup plus rare. Les vases ont été certainement im- portés de Chine; le vase central offre un des- sin chinois représentant deux lions en train de jouer avec des bannières. Les dessins des vases blancs à fond bleu montrent des oiseaux de proie attaquant un lièvre et une colombe, sujets qui en fait ne se trouve pas dans le ré- pertoire de la céramique chinoise. Toutefois, l'aspect général des trois vases est hautement évocateur de la porcelaine classique bleue et blanche du règne de Hsüan-tê [Siuan-tö] (1426-35), époque contemporaine à ce ma- nuscrit.

TAFEL XIX

KEJ-KÂWUS HÖRT EINEM ALS BARDE VERKLEIDETEN DIW ZU, DER EIN LIED ZUR VERHERRLICHUNG DER PROVINZ MÂZANDARÂN SINGT. Dieses Lied sollte ihn in eine Falle locken, denn Mâzandarân galt als das Land der *Divs* [Dämonen]. Der Sänger sitzt im Vordergrund und begleitet sich auf einer Laute. Neben ihm sehen wir einen Tamburin-Schläger. Die Höflinge lau- schen entzückt und furchtsam, Kej-Kâwus sitzt trinkend auf seinem Thron. Vor ihm steht ein Tisch mit silbernen, vergoldeten Ker- zenleuchtern, zwei Weinflaschen und zwei Be- chern, auch aus Gold oder vergoldetem Sil- ber. In der Mitte sind drei blaue und weiße Vasen, eine blau auf weißem Grund, die bei- den anderen weiß auf blau, eine wesentlich seltenere Form. Sicher handelte es sich dabei um chinesische Importware, und die mittlere Vase trägt ein erkennbares chinesisches Mu- stert mit zwei Löwen, die mit Bändern spielen. Die weißen Muster auf blauem Grund zeigen Greifvögel, die einen Hasen und eine Taube attackieren, also nicht unbedingt chinesische Vorlagen. Jedenfalls erinnern alle drei blau- weißen Vasen an das gleichfarbige Porzellan der klassischen Hsüan-tê-Ära (1426-35), in de- ren Zeit unser Manuskript entstand.



PLATE XX

ROSTAM KILLS THE WHITE DIV, the great monster, protector of Mâzandarân and chief of the army of *Diws*. Key-Kâvus foolishly invades Mâzandarân and he and his army are captured by the *Diws* and blinded. He manages to send a message to Zâl and Rostam. Rostam has to meet Seven Ordeals before he can reach him. One of these is to overcome Ulâd, lord of one of the lands through which he must pass. He spares his life on condition that he becomes his guide. It is Ulâd who is tied to a tree during the final combat of Rostam with the White Div, as a precaution lest he should seek to aid his old master.

The action takes place in the huge cavern which is the *Div*'s home. Rostam had first cut off one of the devil's legs, but a long struggle followed before it was finally killed. Behind is the faithful and miraculous horse *Rakhsh*, which bore Rostam through his exploits. On a tree are suspended the hero's bow case and quiver, both decorated with a Chinese gold and black painted lacquer design, one of a phoenix, the other of floral scrolls. Rostam wears his famous leopard-skin coat.

The action takes place on a mountain, which the painter has built up by the use of two Timurid rock conventions: the coral-like spongy peaks; and the fractured strata, looking like bricks, which actually resemble the fantastic fractured rock crust seen in the mountains of Lorestan, where too the rocks are coloured blue, green and purple.

This is one of the most successful compositions in the manuscript, the painter having achieved great feeling of scale and a sense of fantastic landscape, while the great tree to which Ulâd is bound, just through being on a different scale, can be accepted as a link with the world of men. The cut-off tree-trunks seen above and against the horizon are as romantic as anything in Persian painting.

PLANCHE XX

ROSTAM TUE LE DIV BLANC, monstre protecteur du Mâzandarân et chef de l'armée des *Diws*. Après avoir inconsidérément envahi le Mâzandarân, Key-Kâvus et son armée sont capturés par les *Diws* et aveuglés. Key-Kâvus réussit à envoyer un message à Zâl et à Rostam. Rostam doit lutter contre sept obstacles puissants (*khwâñ*), avant de l'atteindre. L'un de ces obstacles consiste à vaincre Oulâd, seigneur d'une des contrées à travers lesquelles il a à passer. Key-Kâvus épargne la vie à Oulâd, à la condition qu'il devienne son guide. C'est Oulâd que l'on voit attaché à un arbre pendant le combat final entre Rostam et le *Div* Blanc, par précaution pour le cas où il chercherait à venir en aide à son ancien maître.

L'action se déroule dans la vaste grotte qui est la demeure du *Div*. Rostam, après avoir sectionné une des jambes du démon, doit livrer un long combat avant de le tuer. A l'arrière plan se tient le fidèle et miraculeux *Rakhsh*, cheval qui porta Rostam à travers ses exploits. D'un arbre pendent l'étui à arc et le carquois du héros, tous deux décorés d'un dessin chinois laqué or et noir, représentant l'un un phénix, l'autre des ornements floraux. Rostam a revêtu son fameux vêtement en peau de léopard.

La montagne où se situe l'action a été rendue par le peintre au moyen de deux rochers conventionnels de style timouride aux sommets spongieux comme le corail; les couches craquelées ressemblant à des briques rappellent en fait la fantastique croûte de rocs fracturés que l'on peut voir dans les montagnes du Lorestan, où les rochers sont également bleus, verts et pourpres.

Cette composition est l'une des plus réussies du manuscrit, le peintre ayant rendu le sentiment de l'échelle et l'impression de paysage fantastique, cependant que le grand arbre auquel Oulâd est attaché, par le simple fait qu'il est à une échelle différente, peut être regardé comme un lien avec le monde des hommes. Les troncs d'arbres coupés, que l'on voit au-dessus et contre l'horizon, sont ce qu'il y a de plus romantique dans la peinture persane.

TAFEL XX

ROSTAM TÖTET DEN WEIßEN DIW, ein Ungeheuer, das über Mâzandarân regiert und der Armee der *Diws* vorsteht. Dummerweise fällt Kej-Kâvus in Mâzandarân ein, aber er und seine Krieger werden von den *Diws* gefangen und geblendet. Es gelingt ihm, an Zâl und Rostam eine Botschaft zu schicken. Rostam muß zuerst sieben Prüfungen bestehen, bevor er ihn erreichen kann. Eine davon ist, Ulâd zu bezwingen, den Herrn eines der Länder, die er durchqueren muß. Unter der Bedingung, sein Wegweiser zu werden, schenkt er ihm das Leben. Während des letzten Kampfes Rostams mit dem weißen *Diw* wird Ulâd an einen Baum gebunden, damit er seinem Herrn nicht zu Hilfe eilen kann.

Der Vorgang findet in einer großen Höhle, des *Diws* Behausung, statt. Rostam konnte dem Dämon ein Bein abhauen, aber ein langer Zweikampf folgt noch, bis das Ungeheuer den Tod findet. Hinten sehen wir das treue Wunderpferd *Rachsch*, das Rostam durch alle seine Abenteuer trug. Des Helden Bogenfutteral und Köcher hängen an einem Baum, beide mit einem chinesischen schwarz-goldenen Lackdesign verziert, das eine Stütze mit einem Phönix, das andere mit einer Blumengirlande. Rostam trägt sein berühmtes Leopardenfell.

Die Szenerie wird durch einen Berg gebildet, den der Maler den timuridischen Konventionen folgend dargestellt hat, als korallenartige, poröse Gebilde; ihre ziegelartige Struktur gibt Felsformationen, wie man sie etwa in Lorestan sehen kann, wieder; dort weisen die Felsen Farben wie Grün, Blau und Purpur auf.

Dies ist eine der erfolgreichsten Kompositionen der Handschrift; der Maler verfügte über viele Abstufungen und ein Gefühl für eine phantastische Landschaft, wobei der große Baum, an den Ulâd gebunden ist, ein gewisses Gegengewicht darstellt. Wir können ihn als Verbindungsglied zur Menschenwelt auffassen. Die Baumstrünke, die sich gegen den Horizont abheben, verstärken den romantischen Charakter, den persische Malerei immer trägt.



PLATE XXI

THE MURDER OF SIYÂVOSH. The background to this tragic and ominous conclusion was the attempt to heal the chronic wars between Irân and Turân by a marriage between Siyâvosh, son of Key-Kâvus and Farangis, daughter of Afrâsiyâb, King of Turân. This was followed by an invitation from the latter to Siyâvosh, who had renounced his right of succession to the Irânian crown, to establish himself in a new city to be built on Turânian soil. However, when Siyâvoshgerd had been completed, its beauty and riches excited the jealousy of the brother of Afrâsiyâb, Garsivaz. This was exacerbated when the Irânians excelled the Turks in polo and in skill with bow and arrows. He challenged Siyâvosh to a personal combat, but Siyâvosh refused to fight with the King's brother and the challenge was taken up by Goruy and Damur on behalf of the Turânians; but both were unseated by Siyâvosh. Consequently the anger and jealousy of Garsivaz increased and he sought to communicate his jealousy to Afrâsiyâb. Eventually Siyâvosh was treacherously captured through the ruses of Garsivaz, who handed him over to Goruy for a death of horror, alone on a mountainside to have his throat cut like an animal.

The composition is a simple one, entirely enclosed within the margins. Only the figure in the foreground has his back turned directly, so that he looks inwards on the tragedy enacted before his eyes. This device had been effectively used nearly a hundred years before in the great "Demotte" *Shâhnâmeh*, where a guard similarly placed watches Ardavân led as a captive before Ardashîr. In that miniature this figure with back turned and face concealed, holding a heavy mace in his right hand, greatly contributes to the sense of doom. Such dramatic tension is absent from the more courtly style of Timurid Herât. Even in a scene like this murder, the artist has shown the blossom of spring and gay birds in flight, though they seem to be uttering cries. The cloud-strewn deep blue sky follows a more naturalistic tendency, first seen in the Jalâyer school in the 1380's: but the great tree on the left has the elaborately knotted bark, which is one of the features characteristic of the Bâysonghori miniatures. The warriors, and even the captive Siyâvosh, are wearing brilliant armour with bow cases and quivers decorated with golden chinoiserie designs. The horror of the scene is thus in every way mitigated.

The story of Siyâvosh preserves the old Persian legend of Kavi Siyâvarshan killed by Frangrasyan, chief of the Turânians in the *Yashts*, followed by the war of revenge of Hâusravah (*Khosrow*), his son, who eventually captures him. This is pre-Zoroastrian in origin.

PLANCHE XXI

LE MEURTRE DE SIYÂVOCH. Le fond de ce tragique et funeste dénouement fut la tentative faite pour remédier aux guerres chroniques entre l'Iran et le Tourân par un mariage entre Siyâvoch, fils de Key-Kâvus, et Farangis, fille d'Afrâsiyâb, roi du Tourân. A la suite de ceci, Afrâsiyâb invita Siyâvoch, qui avait renoncé à ses droits à la couronne d'Iran, à s'établir dans une nouvelle ville à bâti en sol tourânien. Mais lorsque cette ville, Siyâvochgerd, fut achevée, sa beauté et son opulence provoquèrent la jalouse de Garsivaz, frère d'Afrâsiyâb. Ce sentiment fut porté à son comble lorsque les Iraniens s'avérèrent plus habiles au polo ainsi qu'au tir à l'arc que les Turcs. Garsivaz provoqua Siyâvoch à un corps à corps; Siyâvoch refusa de se battre avec le frère du roi et le défi fut soutenu du côté tourânien par Goruy et Damour; mais tous deux furent désarçonnés par Siyâvoch. La colère et la jalouse de Garsivaz s'en trouvèrent accrues et il s'efforça de communiquer sa jalouse à Afrâsiyâb. Finalement Siyâvoch fut traitrusement capturé par suite de ruses de Garsivaz, qui le livra à Goruy pour le faire périr d'une mort horrible, seul sur une montagne, la gorge tranchée comme un animal.

Cette composition est simple et se trouve entièrement comprise à l'intérieur des marges. Seul le personnage au premier plan a le dos directement tourné et regarde de l'intérieur la tragédie jouée devant ses yeux. Presque cent ans plus tôt, cet artifice avait déjà été utilisé dans le grand *Châhnâmeh* "Demotte", où un personnage placé de la même manière surveille Ardavân conduit en captif devant Ardashîr. Dans cette miniature, ce personnage au dos tourné et au visage caché, tenant de la main droite une lourde massue, contribue largement à créer l'impression de tragique. Une pareille tension dramatique est absente du plus courtois style timouride d'Hérat. Même dans la scène de ce meurtre, l'artiste a représenté l'éclosion du printemps et de joyeux oiseaux en vol, qui semblent toutefois pousser des cris. Le ciel bleu foncé parsemé de nuages suit une tendance plus naturaliste, d'abord remarquée dans les manuscrits de l'école de Djalâyer des années 1380; mais le grand arbre sur la gauche a cette écorce noueuse minutieusement élaborée, caractéristique des miniatures bâysonghories. Les guerriers, et même Siyâvoch captif, portent de splendides cuirasses et leurs étuis à arc et leurs carquois sont décorés de dessins chinois dorés. L'horreur de la scène est ainsi partout adoucie.

L'histoire de Siyâvoch reprend la vieille légende perse des *Yachts*: le meurtre de Kavi Siyâvarchan par Frangrasyan, chef des Tourâniens, suivi de la guerre de vengeance entreprise par son fils Hâusravah (*Khosrow*) qui finit par capturer Frangrasyan. Cette légende est d'origine pré-zoroastrienne.

TAFEL XXI

DIE ERMORDUNG SIJÂWOSCHS. Die Ursache zu diesem traurigen Ereignis war ein Versuch, durch eine Heirat Sijâwoschs, des Sohnes von Kej-Kâwus, mit Farangis, der Tochter Afrâsijâbs, des Königs von Turân, die traditionellen Kriege zwischen Irân und Turân zu beenden. Es kam zu einer Einladung Afrâsijâbs an Sijâwosch, der auf die irânische Krone verzichtete, um sich in einer neuengründeten Stadt auf turânischen Gebiet niederzulassen. Als diese Stadt Sijâwoschgerd fertiggebaut war, stachelten ihre Schönheit und ihre Reichtümer den Neid von Garsiwaz, Afrâsijâbs Bruder, an. Der steigerte sich noch, als die anwesenden Irâner die Türken im Polospiel und im Pfeilwettschießen übertrafen. Er forderte Sijâwosch zum Zweikampf auf, aber dieser wies es zurück, mit des Königs Bruder zu kämpfen; daraufhin wiederholten die Turâner Goruj und Damur die Herausforderung, aber Sijâwosch besiegte sie beide. Garsiwaz' Ärger und Neid nahmen noch zu — er suchte Afrâsijâb anzustecken! Durch die List von Garsiwaz wurde schließlich Sijâwosch gefangen genommen und an Goruj ausgeliefert, der ihn im Gebirge allein auf grausame Weise tötete, indem er ihm wie einem Tier die Kehle durchschnitt.

Die Komposition ist sehr schlicht, überall von den Rändern umschlossen. Nur die Figur im Vordergrund hat sich umgedreht, so daß sie nach innen auf das tragische Geschehen vor ihren Augen blickt. Dieser Kunstgriff wurde schon fast hundert Jahre früher in dem großen „Demotte“-*Schâhnâmeh* angewendet, wo ein Wächter in ähnlicher Weise beobachtet, wie Ardavân als Gefangener vor Ardaschir geführt wird. In dieser Miniatur trägt die umgewandte Figur mit dem verborgenen Gesicht, die eine schwere Keule in der Hand trägt, sehr zur schicksalhaften Wirkung des Bildes bei. Solch dramatische Spannung ist in dem mehr höfischen Herâter Stil nicht zu finden. Sogar in einer Szene wie diesem Mord zeigt der Künstler Frühlingsblumen und elegante Vögel im Fluge, die allerdings zu schreien scheinen. Der wolkendurchzogene, tiefblaue Himmel folgt einer eher naturalistischen Tendenz, die zuerst in der *Dschalâjiden*-Schule um 1380 auftrat; der große Baum zur Linken weist die feinst ausgearbeitete, zerfurchte Rinde auf, die zu den Characteristica der Bâysonghori-Miniaturen zählt. Die Krieger und auch der festgenommene Sijâwosch tragen reich geschmückte Rüstungen mit Bogenfutteralen und Köchern, die mit goldenen Mustern in chinesischem Stil geschmückt sind. Der Schrecken der Szene ist in jeder Weise gemildert.

Die Geschichte von Sijâwosch bewahrt die alte irânische Legende von Kavi Sijâvarshan, der vom turânischen Führer Frangrasjan getötet wird, wie sie sich in den *Yashts* findet. Darauf folgt der Rachezug Hâusravahs (*Chosrou*), seines Sohnes, der den Gegner gefangen nimmt. Sie ist vor-zoroastrischen Ursprungs.



PLATE XXII

ROSTAM LASSOES THE KHÀQÀN OF CHIN and drags him from the howdah of his elephant. This is the climax of the first campaign of the Irâniens and Turâniens. Rostam came to the rescue of the Irâniens after they had been repulsed and forced back on Mount Hamâvan, where for a long time they were pinned down. Rostam's arrival and his feats in the field recovered the situation. The Khâqân of Chin was in command of the opposing army as ally and feudatory of Turân. Such a relationship is of course entirely unhistorical and is part of the legendary material on which Ferdousi drew. The story of Rosjam was certainly known before the Arab conquest but his name does not occur in the Avestâ. His home is Sistân, and this is where the legend crystallized in an epic which no longer exists. The most striking sequence of wall-paintings in the seventh century Soghdian palace at Panjikent has been identified as illustrating the Rostam legend. At this time commercial relations with China were strong, but the T'ang empire must have seemed very remote from Irân. Khâqân is a Turkish, not a Chinese, title, and it may be that Chin here means not so much China as the outer fringe of Central Asia. In the Shâhnâmeh the Khâqân is represented first as a friend and possible ally of Siyâvosh; and then as tributary of the Turânian Afrâsiyâb.

The miniature fills the whole page but does not extend beyond the margins. The two armies are skilfully disposed so as to show innumerable faces and to suggest vast numbers outside the limits of the frame. Irâniens and Turâniens are similarly armed and Chinese ornament is as conspicuous on one side as on the other. The Irâniian standard shows a red phoenix (*fêng*) on a white ground: the Turânian a gold dragon and phoenix on a vermilion ground. The only distinctive thing about the Turânian army is the white elephant of the Khâqân. This exotic beast, whose presence is stressed in the text of the poem, was known at the court of Ghazna by the fighting elephants which Maînud had brought back from his Indian campaign. In south China, too, war-elephants were not unknown in the tenth century A.D.; but this is not likely to have been known to Ferdousi. The miniaturist however was not dependent on such sources: domesticated elephants must certainly have been available to him for study in Herât, and the elephant could have been drawn from life. When Clavijo, the Castilian envoy, was received in Samarcand in 1404, at the court of Timur, he saw six great elephants each bearing on its back a small castle of woodwork — and in these castles were their attendants who made the elephants play tricks to music.** Dancing elephants had been presented to the T'ang court of China in the eighth century by Champa. The howdah in the miniature is decorated with chinoiserie design of two lions playing with ribbons, one of the subjects to be found in the early fifteenth century collection of drawings made in Irân and now preserved in the albums of Diez in Berlin.*** These designs were in all probability made for use by artisans in decorating embroideries, furniture and harness. They derive apparently mainly from Chinese porcelain, but also from textiles and perhaps lacquer. The sporting lion among ribbons is in fact a not infrequent de-

PLANCHE XXII

ROSTAM ATTRAPE AU LASSO LE KHÀQÀN DE «CHINE» et l'arrache du howdah de son éléphant. C'est là le point culminant du premier combat entre les Irâniens et les Turâniens. Rostam se porta au secours des Irâniens après qu'ils avaient été repoussés et acculés sur le mont Hamâvan. L'arrivée de Rostam et ses prouesses au champ de bataille rétablirent la situation. Le Khâqân de «Chine», allié et feudataire du Turân, se trouvait à la tête de l'armée ennemie. Une telle alliance est des plus inauthentiques; elle fait partie des matériaux légendaires sur lesquels Ferdousi composa son épopee. L'histoire de Rostam était certainement connue avant la conquête arabe, mais le nom du héros n'est pas mentionné dans l'Avestâ. Le pays natal de Rostam est le Séistan; c'est là que sa légende se cristallisa en une épopee qui n'existe plus. La plus frappante des séries de peintures murales du palais soghdien de Panjikent (VII^e siècle) illustrerait la légende de Rostam. A cette époque, les relations commerciales avec la Chine étaient solides, mais l'empire T'ang devait sembler très éloigné de l'Iran. «Khâqân» est un titre turc et non chinois; «Chine» pourrait ici désigner non pas tant la Chine que la frontière extrême de l'Asie centrale. Dans le Shâhnâmeh, le Khâqân est représenté d'abord comme un ami et un allié possible de Siyâvoch; ensuite, comme un tributaire d'Afrâsiyâb le Turânien.

La miniature remplit la page entière, mais ne déborde pas dans la marge. Les deux armées sont rangées d'une manière si habile qu'elles semblent offrir des visages innombrables et en suggérer encore de grands nombres à l'extérieur du cadre. Les armures des Irâniens et des Turâniens sont semblables et l'ornementation chinoise est aussi évidente chez les uns que chez les autres. L'étandard irânien montre un phénix (*fêng*) rouge sur un fond blanc; l'étandard turânien, un dragon d'or et un phénix sur un fond vermillon. La seule marque de distinction de l'armée turânienne est l'éléphant blanc du Khâqân. Cet animal exotique, dont la présence est soulignée dans le poème, était connu à la cour de Ghazna par les éléphants de combat que Maînoud avait rapportés de sa campagne de l'Inde. Au X^e siècle, on trouvait également des éléphants de combat en Chine du Sud; mais il est peu probable que Ferdousi en ait eu connaissance. Le miniaturiste, en tout cas, eut d'autres sources à sa disposition: les éléphants domestiques d'Hérât furent certainement accessibles à son étude et l'éléphant de notre miniature pourrait avoir été peint d'après nature. Lorsque Clavijo, envoyé castillan, fut reçu à Samarcande en 1404 à la cour de Timur, il y vit six grands éléphants portant chacun sur le dos un petit château de bois ouvrage — dans ces châteaux, se trouvaient leurs cornacs qui leur faisaient faire des tours au son de la musique.** Des éléphants qui dansaient avaient été offerts à la cour T'ang de Chine, au VIII^e siècle, par le royaume de Tchampa. Le howdah de la miniature est décoré d'un dessin chinois représentant deux lions en train de jouer avec des rubans; c'est là un des sujets que l'on retrouve dans la collection de dessins faits en Iran, du début du XV^e siècle, actuellement conservée dans les albums Diez à Berlin.*** Ces dessins furent très probablement faits pour servir de modèles

TAFEL XXII

ROSTAM FÄNGT DEN CHÀQÀN VON TSCHIN MIT DEM WURFSEIL und zerrt ihn aus seinem Elefantensattel. Dies ist der Höhepunkt des ersten Feldzuges der Irâniens gegen die Turâniens. Rostam kam zum Entsatz der Irâniens, die geschlagen und an den Berg Hamâwan zurückgedrängt und für lange Zeit dort festgehalten worden waren. Rostams Ankunft und seine Siege auf dem Schlachtfeld retteten die Situation. Der Châqân von Tschin nahm als Verbündeter und Vasall Turâns in der Funktion eines Befehlshabers des gegnerischen Heeres an dem Krieg teil. Diese Beziehung (zwischen China und Persien) ist in jeder Hinsicht unhistorisch und nur Teil des legendären Materials, das Ferdousi verwendete. Die Rostam-Erzählung war sicher schon vor der arabischen Eroberung bekannt, aber sein Name scheint im Awestâ nicht auf. Sie stammt aus Sistân, wo sie sich in einem nicht mehr existierenden Epos herauskristallisierte. Die eindrucksvollste Reihe von Wandmalereien in Pandjikent (soghdischem Palast aus dem siebenten Jahrhundert) wurde als Illustration der Rostam-Legende identifiziert. Damals waren die Handelsbeziehungen zu China sehr stark, aber das T'ang-Reich erschien den Irâniern doch sehr abgelegen. Châqân ist ein türkischer Titel, kein chinesischer, und vielleicht bedeutet „Tschin“ nicht so sehr China, sondern die äußeren Gebiete Zentralasiens. Im Schâhnâmeh erscheint der Châqân zuerst als Freund und möglicher Verbündeter von Sijawosch, erst später als Lehensherr des Turâniens Afrâsiyâb.

Die Miniatur füllt die ganze Seite, erstreckt sich aber nicht über die Ränder. Gezeigt wurden die beiden Armeen so angeordnet, daß sie zahllose Gesichter zeigen, um den Eindruck zu vermitteln, außerhalb des Randes hielten sich noch viele Krieger auf. Irâniens und Turâniens sind ähnlich gerüstet, auf beiden Seiten ist chinesischer Einfluß zu sehen. Die irâniische Standarte zeigt einen roten Phönix (*Fêng*) auf weißem Grund, die turânische einen goldenen Drachen und ebenso einen Phönix auf karminrotem Grund. Das einzige hervorstechende Element bei den Turâniens ist der weiße Elefant des Châqâns. Das exotische Tier, dessen Anwesenheit in dem Epos deutlich unterstrichen wird, war am Hofe der Ghaznawiden durch die Streitelefanten bekannt, die Maînud von seinem indischen Feldzug mitgebracht hatte. Auch in Südkorea waren Kriegselefanten im zehnten Jahrhundert nicht unbekannt, aber davon dürfte Ferdousi kaum Kunde gehabt haben. Der Miniaturmaler war von solchen Quellen nicht abhängig, denn es gab sicher gezähmte Elefanten in Hérât zu sehen, und der Elefant kann sehr gut nach dem Leben gezeichnet sein. Als der Kastilianer Clavijo 1404 in Samarcand empfangen wurde, sah er am Hofe Timurs sechs große Elefanten, die turmartige Aufsätze trugen. Darin saßen Musikanten, und die Elefanten verrichteten zur Musik verschiedene Kunststücke.** Das Reich Tschampa hatte dem T'ang-Hof in China schon im achten Jahrhundert tanzende Elefanten geschenkt. Die Säufte des Elefanten auf unserer Miniatur ist pseudo-chinesisch mit zwei Löwen geschmückt, die mit Bändern spielen. Dieses Muster kann auch in der Sammlung von Zeichnungen aus dem frühen 15. Jahrhundert gefunden werden, die heute in den



PLATE XXIII

THE DUEL BETWEEN ROSTAM AND BORZU. Often annexed to manuscripts of the *Shâhnâmeh* of Ferdowsi is the *Borzunâmeh* in which are collected various traditional stories about the family of Rostam which Ferdowsi had not used in his epic. They centre round Borzu, son of Sohrâb and grandson of Rostam. Here, as in many manuscripts, only extracts from this enormously long poem have been selected for interpolation. The story is a weaker version of the tragic history of the killing of Sohrâb by Rostam, not here illustrated.

The composition is one of the simplest in the manuscript, excelling only in those courtly elements of elegance and finish which are especially to be found in academic painting. This character is most apparent in the stance of the horses, from the flying gallop of *Rakhsh* to the controlled reining in of the horse of Borzu. The mace is the characteristic short-range weapon in the *Shâhnâmeh*, and it was still in common use in the Timurid period. Examples are to be seen in the Kremlin armoury.

PLANCHE XXIII

LE DUEL ENTRE ROSTAM ET BORZOU. Le *Borzounâmeh* — livre où sont rassemblées diverses anecdotes traditionnelles sur la famille de Rostam, que Ferdowsi n'avait point utilisées dans son épopee — est souvent joint aux manuscrits du *Châhnâmeh*. Ces anecdotes sont fondées sur l'histoire de Borzou, fils de Sohrâb et petit-fils de Rostam. Ici, comme en de nombreux manuscrits, seuls des extraits de ce très long poème ont été sélectionnés pour être interpolés. L'anecdote est une faible version de la tragique histoire de Rostam tuant Sohrâb, non représentée ici.

La composition, une des plus simples du manuscrit, est surtout remarquable en élégance et en finition, caractéristiques de la peinture académique. Ceci est particulièrement sensible dans l'attitude des chevaux, du galop aérien de *Rakhsh* au maintien contrôlé par la bride du cheval de Borzou. La massue, arme à courte portée caractéristique dans le *Châhnâmeh*, était encore d'un usage courant à l'époque timouride. On peut en voir des exemples au musée d'armes du Kremlin.

TAFEL XXIII

DAS DUELL ZWISCHEN ROSTAM UND BORZU. Oft finden wir das *Borzunâmeh* den Manuskripten des *Schâhnâmeh* von Ferdousi beigelegt. Dabei handelt es sich um verschiedene überlieferte Geschichten über Rostams Familie, die in Ferdousis Epos nicht zu finden sind. Sie beziehen sich meist auf Borzu, den Sohn von Sohrâb und Enkel Rostams. In unserer Handschrift wurden, wie in vielen anderen, nur Auszüge dieses überaus langen Gedichts beigelegt. Die Geschichte ist eine schwächere Version des tragischen Kampfes zwischen Rostam und Sohrâb, der hier nicht abgebildet ist.

Die Komposition ist — verglichen mit anderen Werken des Manuskriptes — sehr einfach, nur in den höfischen Elementen der Eleganz und Überspitzung großartig, die besonders in solch akademischer Malerei anzutreffen ist. So zum Beispiel in den Stellungen der Pferde, vom fliegenden Galopp des *Rachsch* bis zur kontrollierten Führung des Fierdes von Borzu. Die Keule ist die typische Nahkampfwaffe des *Schâhnâmeh* und war noch in der Timuridenzeit allgemein in Gebrauch. In der Rüstkammer des Kreml können Beispiele dafür besichtigt werden.

Continued from page 82

sign on fifteenth century blue and white porcelain.****

* See E. A. Schafer in *Oriens*, vol. 10, pp. 289-91.
** Clavijo, ed. G. Le Strange pp. 219, 257.
*** Album 73, folios 65c, 68b; Ipsioglu, Taf. XXXII; Abb. 50; folio 44 (16 v).
**** Cf. J. A. Pope: *Ardabil*, pl. 58.

Suite de la page 82.

aux artisans en broderie et en décoration sur les meubles et les harnais. Ils semblent dériver en grande partie de la porcelaine chinoise, mais peut-être aussi de textiles et même de laque. Le lion de parade entouré de rubans est un dessin assez courant des porcelaines bleues et blanches du XVème siècle.****

*Voir E. A. Schafer, in *Oriens*, vol. 10, pp. 289-91.
**Clavijo, éd. G. Le Strange, pp. 219, 257.
***Album 73, folios 65c, 68b; Ipsioglu, Taf. XXXII; Abb. 50; folio 44 (16v).
****Voir par exemple J. A. Pope: *Ardabil*, pl. 58.

Fortsetzung von S. 82

Diez-Alben in Berlin enthalten sind.*** Diese Muster dienten immer der Gestaltung von Stickereien, Möbel und Geschirr. Zumeist scheinen sie von chinesischem Porzellan zu stammen, aber auch von Textilien und vielleicht von Lackwaren. Die sich zwischen Bändern umhertreibenden Löwen sind ein häufiges Muster auf blau-weißer Porzellanware des 15. Jahrhunderts.****

*Vgl. E. A. Schafer in *Oriens*, Bd. 10, S. 289-91.
**Vgl. Clavijo, hrsgg. von G. Le Strange, S. 219, 257.
***Album Nr. 73, folios 65c, 68b; Ipsioglu, Tafel XXXII; Abb. 50; folio 44 (16v).
****Vgl. J. A. Pope: *Ardabil*, Tafel 58.

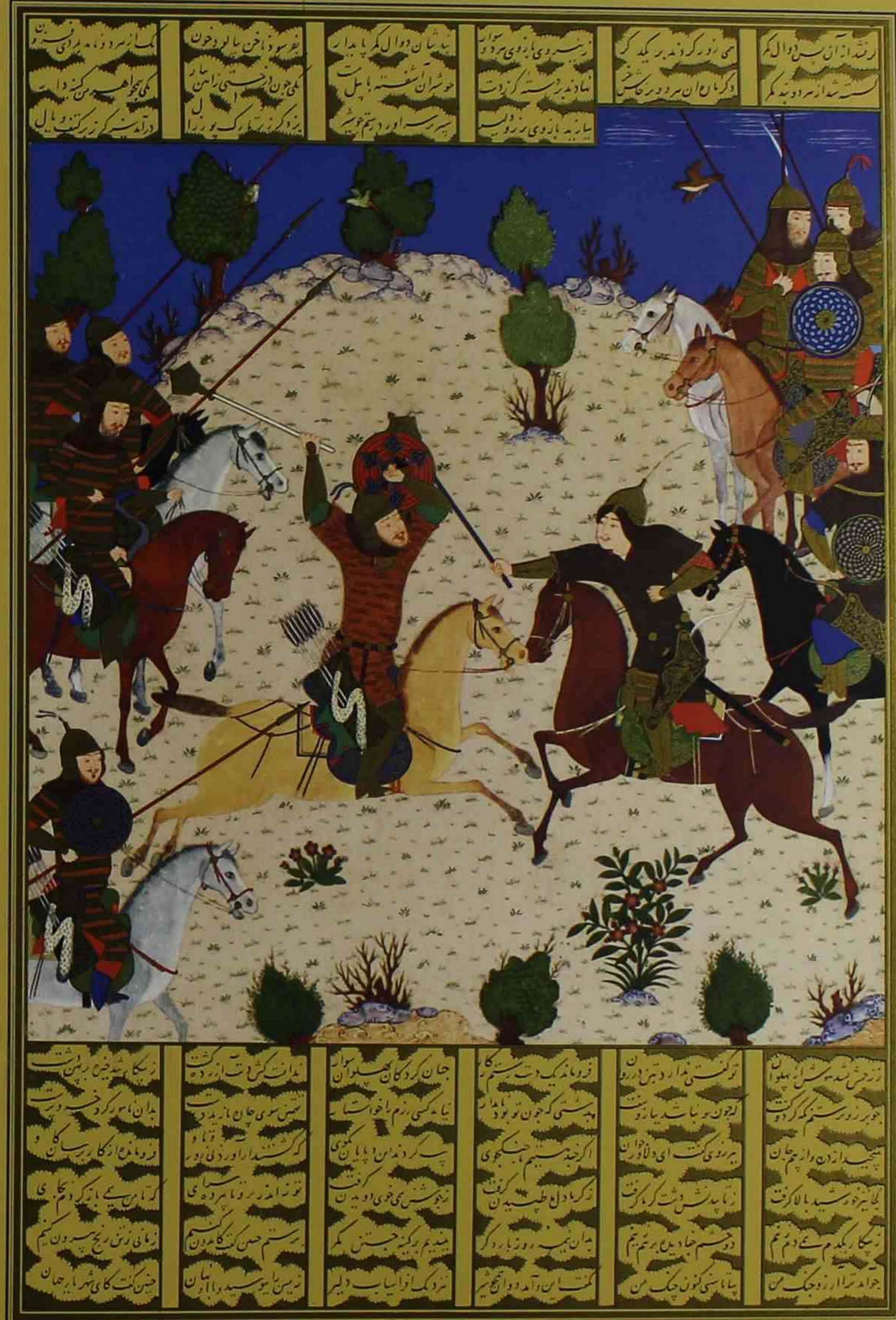


PLATE XXIV

THE FINAL BATTLE BETWEEN GU-DARZ AND PIRÂN AS THE LAST OF THE TWELVE CHAMPIONS OF IRÂN AND TURÂN. The miniature does not follow the text of the epic closely. There it is recounted that Pirân's horse was killed under him, fell and rolled on him breaking his right wrist. He then made his way to the top of a mountain and prepared for a last stand. Gudarz, having taunted him and failed to find a path up the mountain, clambered up. While he did so he was struck by a dagger thrown by Pirân, which wounded his arm. Gudarz threw his javelin which pierced the body-armour of Pirân and penetrated his liver. He fell dying on the summit. When Gudarz reached him he was dead; he forbore to cut off his head and instead planted his banner beside his body. In the miniature the two champions are fighting dismounted on the flank of the mountain with sword and lance, while both horses stand waiting below.

Once again the miniature weakens the tragic force of the story by the parade condition of the armour of the two champions at the end of their fierce combat, in which they are stated to have exhausted every weapon. The mountain is not as formidable as it should be, and once again the spring blossom is inappropriate to the occasion, when not a leader was left in the Turânian army. Pirân died after long service as the Nestor of Turân. He had often been a restraining influence in the counsels of Afrâsiyâb, and would have prevented the murder of Siyâvosh if he had not been absent. As in general in the epic, Ferdowsi regards the fate of man and nation as settled by the course of destiny, which may turn from favour to destruction at any time, and cannot be resisted.

The composition is remarkable for the way that the main weight rests on the outer left edge of the base on which the mountain forms a triangular mass. The right side is occupied by plants and flowering trees against a deep blue sky, in which large birds are in flight. Birds, too, fly in the margin above the peak of the mountain, as they had done in the Jalâyer miniatures of the late fourteenth century.

PLANCHE XXIV

LE COMBAT FINAL ENTRE GOUDARZ ET PIRÂN, DERNIERS DES DOUZE CHAMPIONS DE L'IRAN ET DU TOURÂN. La miniature ne suit pas de près le texte de l'épopée. Il est raconté dans l'épopée que le cheval de Pirân, tué sous lui, s'effondra et roula sur son maître, lui brisant le poignet droit. Pirân se fraya alors un passage jusqu'au sommet d'une montagne et se prépara pour un dernier retranchement. Goudarz, après l'avoir invectivé et n'ayant pu trouver le chemin qui mène au sommet de la montagne, se mit à grimper. Au cours de l'escalade, il fut atteint d'un coup de poignard lancé par Pirân, qui le blessa au bras. Goudarz lança son javelot qui transperça la cuirasse de Pirân et lui pénétra dans le foie. Pirân s'écroula mourant au sommet de la montagne. Lorsque Goudarz l'atteignit, il était mort. Goudarz, au lieu de lui trancher la tête, planta sa bannière près de sa dépouille. Dans la miniature, les deux champions sont en train de se battre pied à terre, à coups de lance et d'épée, sur le flanc de la montagne; leurs montures attendent au bas.

Ici encore, la miniature affaiblit le tragique de l'histoire par l'ostentation des armures des deux champions, à la fin de leur féroce combat où ils sont censés avoir épousé toutes leurs armes. La montagne n'est aussi redoutable qu'elle devrait l'être; et la joyeuse floraison de printemps est peu appropriée en cette circonstance où pas un chef de l'armée tourânnienne ne fut épargné. Pirân mourut après de longs services en Nestor de Tourân. Il s'était souvent montré d'une influence modératrice dans les consultations d'Afrâsiyâb, et aurait empêché le meurtre de Siyâvôch, s'il n'avait pas été absent. Comme en général dans l'épopée, Ferdowsi considère le sort de l'homme et de la nation fixé par le cours du destin, lequel peut être modifié à chaque instant mais ne peut être empêché.

Cette miniature est remarquable par la façon d'y faire porter le poids principal de la composition par le bord gauche extrême de la base sur laquelle la montagne forme une masse triangulaire. Le côté droit est occupé par des plantes et des arbres en fleurs se détachant sur un ciel bleu foncé où volent de grands oiseaux. On voit également des vols d'oiseaux dans la marge au-dessus du pic de la montagne, comme dans les miniatures de Djalâyer de la fin du XIVème siècle.

TAFEL XXIV

DER ENDKAMPF ZWISCHEN GUDARZ UND PIRÂN, DEN LETZTEN DER ZWÖLF HELDEN VON IRÂN UND TURÂN. Die Miniatur hält sich nicht genau an den Text des Epos'. Dort wird berichtet, Pirâns Pferd sei unter ihm getötet worden, gefallen und auf ihn gerollt. Pirân habe sich dabei das Handgelenk gebrochen. Dann habe er sich auf den Berggipfel zurückgezogen, um sich für den letzten Widerstand vorzubereiten. Gudarz habe ihn verhöhnt und sei ihm nachgeklettert. Dabei sei er durch einen von Pirân geworfenen Dolch am Arm verletzt worden. Daraufhin habe Gudarz seinen Wurfspieß geworfen, der Pirâns Rüstung durchdrang und seine Leber durchbohrte. Als Gudarz ihn erreichte, sei er schon tot gewesen. Er habe darauf verzichtet, ihn zu entthaupten und habe stattdessen sein Banner neben dem Leichnam aufgepflanzt. In dieser Miniatur sind die Recken zum Kampf von den Pferden abgestiegen und kämpfen am Berghang mit Schwert und Lanze, während die beiden Pferde unterhalb warten.

Wiedereinmal schwächt die Miniatur die tragische Kraft der Erzählung, indem die beiden Helden am Ende ihres Kampfes noch wohlgerüstet dargestellt werden, während im Epos darauf verwiesen wird, daß ihre Waffen nicht mehr brauchbar gewesen seien. Der Berg ist nicht so mächtig, wie er sein sollte, und wieder sind Frühlingsblumen nicht angemessen in einem Augenblick, da der turânnischen Armee kein einziger Führer mehr geblieben ist. Pirân starb nach langjährigen Diensten als ältester Feldherr Turâns. Er hatte oft einen beschwichtigenden Einfluß in den Beratungen Afrâsiyâbs ausgeübt und hätte Siyâvôchs Tod verhindert, wenn er nicht abwesend gewesen wäre. Im allgemeinen faßt Ferdousi das Schicksal von Menschen und Nationen als vorausbestimmt auf, und niemand kann sich dieser Bestimmung entziehen.

Die Komposition scheint bemerkenswert zu sein, denn das Hauptgewicht liegt am äußeren linken Rand der Grundlinie, über der der Berg eine dreieckige Masse bildet. Rechts sehen wir Pflanzen und einen blühenden Baum gegen einen tiefblauen Himmel, über den große Vögel fliegen. Vögel fliegen auch in der Umrahmung, so wie in den Dschalâjeriden-Miniaturen aus dem späten vierzehnten Jahrhundert.



PLATE XXV

A GREAT BATTLE BETWEEN THE ARMIES OF KEY-KHOSROW AND AFRĀSIYĀB. On the second day, at the climax of the struggle, Key-Khosrow himself joins the fray and kills one of the leaders of the army of Turān, Ilek Khān, by cutting his body in two with his sword. (Mohl, IV, 58). The action took place in the plain of Āmu in North Khorāsān: and afterwards Afrāsiyāb withdrew across the Oxus towards Bokhārā.

This full-page miniature is expertly composed. The two opposing armies show only their leading ranks, closely pressed together while the rest are cut off by the frame of the margins. But there is a difference in the tactics of the two sides. The Turānians distinguished by their purple surcoats are fanning outwards in a desperate attack; while the Irānians advance steadily in well-ordered ranks, symbolized by the party of four above on the left, who might be on the parade ground. The triple banner is again decorated with chinoiserie designs, similar to those in pl. XXII. The surcoats of the leading Turānians are adorned with "mandarin squares", a large kettledrum lies abandoned in the foreground, close to a *mélée* which provides the point of contact between the two armies. This makes a counterweight to the main action and adds to the interest of the principal composition.

PLANCHE XXV

UNE GRANDE BATAILLE ENTRE LES ARMÉES DE KEY-KHOSROW ET D' AFRĀSIYĀB. Au deuxième jour, à l'apogée de la bataille, Key-Khosrow se joint au combat et tue l'un des chefs de l'armée du Tourān, Ilek Khān, en le coupant en deux d'un coup de sabre (Mohl, IV, 58). L'action se déroula dans la plaine d' Āmou, au nord du Khorāsān; après quoi Afrāsiyāb recula au-delà de l'Oxus vers Bokhārā.

Cette miniature, qui remplit une page entière, est habilement composée. Les deux armées adverses ne présentent que leurs premiers rangs, étroitement serrés les uns contre les autres, le reste des armées étant coupé par l'encadrement des marges. Il existe toutefois une différence de tactique entre les adversaires. Les Tourānians, distincts à leurs souvestes pourpres, s'ouvrent en éventail dans une attaque désespérée; les Irānians, par contre, avancent résolument en rangs ordonnés, symbolisés par le groupe de quatre, en haut à gauche, qui semble exécuter une parade au champ de manœuvre. La bannière triple est ici encore décorée de dessins chinois, analogues à ceux de Planche XXII. Les souvestes des Tourānians de tête sont ornées de «carres de mandarin»; une grande timbale git abandonnée au premier plan à proximité de la *mélée* qui représente le point de contact entre les deux armées. Ceci fait contrepoids à l'action et ajoute à l'intérêt de la composition principale.

TAFEL XXV

EIN SCHWERER KAMPF ZWISCHEN DEN HEEREN KEJ-CHOSROUS UND AFRĀSIJĀBS. Am zweiten Tag, dem Höhepunkt der Schlacht, stürzt sich Kej-Chosrou selbst ins Getümmel und tötet einen Turāner Heerführer, Ilek Chān, indem er dessen Körper mit einem Schwerthieb spaltet (vgl. Mohl, IV, 58). Dies ereignete sich in der Āmu-Ebene im Norden Chorāsāns; danach zog sich Afrāsiyāb über den Oxus gegen Bochārā hin zurück.

Diese ganzseitige Miniatur ist meisterhaft komponiert. Die beiden feindlichen Armeen zeigen nur ihre führenden Reihen; sie sind eng zusamengepreßt, und der Rest ist durch den Rand abgeschnitten. In der Taktik unterscheiden sich die beiden Heere. Die Turāner, an ihren roten Überwürfen zu erkennen, zerstreuen sich fächerartig zu einer ungeordneten Attacke. Die Irāner rücken in wohlgeordneten Reihen stetig vor, von der Gruppe von vier Personen oben links symbolisiert. Das Banner ist wieder in chinesischem Stil dekoriert, ähnlich wie auf Tafel XXII. Die Überwürfe der führenden Turāner sind mit „Mandarin-Quadranten“ verziert, eine große Kesselpauke liegt verlassen im Vordergrund, in der Nähe eines Handgemenges, das den Berührungs punkt der beiden Heere bezeichnet. Dieses bildet ein Gegengewicht zur Haupthandlung und steigert die Spannung der Komposition.



PLATE XXVI

LOHRĀSP, SOON AFTER HIS ENTHRONEMENT, HEARS THE NEWS BROUGHT BY FOUR OFFICERS OF THE DISAPPEARANCE OF HIS PREDECESSOR KEY-KHOSROW. He had gone with a party of his companions-in-arms into the mountains, after appointing Lohrāsp his successor, handing over to him the throne and crown and seeing that he was accepted as king by the army and its leaders. Then he announced to his followers that they would see him no more, and urged them to return home, since he foresaw that a great snowstorm was on the way. Next day he was nowhere to be seen, but they were reluctant to leave the place, because no one would believe this story of his disappearance. They slept on the spot, but during the night a great snow fell and many perished in it.

Lohrāsp is seated on a Chinese-type throne in a pavilion which is seen rigidly from the front. Consequently it is not at first easy to distinguish the articulation of the different surfaces. The throne stands on a carpet raised two steps above the ground, both risers being faced with tiles. Reference to some of the Timurid buildings in the Shāh-e Zendeh at Samarcand will clarify the position of the engaged pilasters on either side, standing on imposts above a lower step. The spandrels of the flat arch and the decorative window in the centre can also be explained by consulting the Shāh-e Zendeh architecture. But the pediment above with its brilliantly decorated surface is less easy to explain, but it may be intended to depict a low saucer dome with a flat centre. There is also a contradiction between the star-spangled night sky above this dome and the apparent daylight in which the four kneeling courtiers are shown in the left margin. Such contradictions evidently did not much disturb the essentially conceptual approach of the miniaturist, with his additive method of building up a picture. So the birds are flying about as in daytime while Lohrāsp is seated drinking and listening to the report, which does not seem to disturb him in the least. The valance of his throne is a fine Chinese embroidery, while the side and back panels, though of Chinese shape, are decorated with floral designs which are not unequivocally Chinese. The table in the foreground is similar in both respects: on it is a white-on-blue decorated vase similar to the pair in pl. XX. On either side are gold or silver-gilt flasks and a single candlestick. One of the pages holds another similar flask, while other servants offer wine cups and other delicacies. The general impression is most sumptuous. The carpet has one of the most complex and convincingly accurate designs to be seen in Timurid miniatures.

PLANCHE XXVI

LOHRĀSP, PEU APRÈS SON ACCÉSSION AU TRÔNE, APPREND LA NOUVELLE, APPORTÉE PAR QUATRE OFFICIERS, DE LA DISPARITION DE SON PRÉDÉCESSEUR KEY-KHOSROW. Key-Khosrow, après avoir choisi Lohrāsp pour successeur et lui avoir remis le trône et la couronne à l'approbation de l'armée et des chefs, était parti dans la montagne avec un groupe de compagnons d'armes. Il annonça ensuite à ses suivants qu'ils ne les verrait plus et les pressa de s'en retourner, en raison d'une violente tempête de neige qu'il prévoyait pour le lendemain. Le lendemain Key-Khosrow demeura introuvable; toutefois ses compagnons, répugnant à s'en aller à cause de l'invisibilité de sa disparition, s'endormirent sur place; au cours de la nuit, ils furent surpris par une neige abondante et beaucoup périrent engloutis.

Lohrāsp est assis sur un trône de type chinois, dans un pavillon présenté rigidement de face. Aussi n'est-il pas facile, au premier abord, de distinguer l'articulation des différentes surfaces. Le trône est posé sur un tapis, à deux marches au-dessus du sol, ces deux marches étant recouvertes de carreaux de faïence. Un renvoi à quelques-uns des monuments timourides du Chāh-e Zendeh de Samarcande éclairera la position des pilastres engagés de chaque côté reposant sur des impostes au-dessus d'une marche plus basse. Les tympans de l'arc plat et la fenêtre décorative au centre peuvent aussi être expliqués d'après l'architecture du Chāh-e Zendeh. Mais le fronton du dessus, dont la surface est magnifiquement décorée, est moins facile à expliquer; toutefois, il s'agirait peut-être d'un dôme bas aplati. Il y a également contradiction entre le ciel de nuit étoilé au-dessus de ce dôme et l'apparente lumière de jour où se tiennent les quatre courtisans agenouillés dans la marge gauche. De pareilles contradictions ne troublaient guère l'approche essentiellement conceptuelle du miniaturiste, avec sa méthode additive de construire un tableau. Ainsi les oiseaux volent dans le ciel comme en plein jour, cependant que Lohrāsp est assis en train de boire et d'écouter le récit de cette nouvelle qui semble le laisser indifférent. La bordure du trône représente une fine broderie chinoise, et les panneaux de côté et de dos, quoique de forme chinoise, sont ornés de dessins à fleurs dont l'origine chinoise est douteuse. Mêmes remarques au sujet de la table au premier plan où est posé un vase décoré blanc et bleu, analogue à la paire de vases de Planche XX. De chaque côté sont disposés des flacons d'or ou de vermeil et un chandelier à une branche. Un des pages tient un flacon du même genre, tandis que des serviteurs offrent des coupes de vin et des friandises. L'impression générale est des plus somptueuses. Le tapis présente le dessin le plus complexe et le plus authentiquement précis que l'on puisse trouver dans les miniatures timourides.

TAFEL XXVI

LOHRĀSP ERFÄHRT BALD NACH SEINER THRONBESTEIGUNG VON VIER OFIZIEREN, DAB SEIN VORGÄNGER KEJ-CHOSROU VERSCHWUNDEN SEI. Dieser war mit einigen Begleitern in die Berge gegangen, nachdem er Lohrāsp zu seinem Nachfolger ernannt und ihm Thron und Krone übergeben hatte. Er hatte noch dafür gesorgt, daß er vom Heer und seinen Führern als König anerkannt werde, verkündete schließlich seinen Anhängern, sie würden ihn nie mehr sehen und nötigte sie, umzukehren, besonders, da er das Herannahen eines Schneesturms voraussah. Tags darauf war er verschwunden, aber seine Gefolgsleute wollten nicht umkehren, denn niemand glaubte an sein Verschwinden. Sie schließen an der gleichen Stelle, aber während der Nacht fiel der Schnee und viele gingen zugrunde.

Lohrāsp sitzt auf einem Thron chinesischen Typs in einem von vorne gesehenen Pavillon. Anfangs ist es nicht leicht, die verschiedenen Oberflächen zu identifizieren. Der Thron steht auf einem Teppich, der etwa um zwei Fuß erhöht ist; das darunter liegende Podium ist mit Fliesen verkleidet. Vergleiche mit einigen timuridischen Gebäuden in Schāh-e Zendeh (Samarcand) klären die Position der Pfeiler zu beiden Seiten, die auf einer niedrigeren Ebene stehen. Die Spandrellen des flachen Bogens und das dekorative Fenster im Zentrum können ebenfalls erklärt werden, wenn man Schāh-e Zendeh zum Vergleich heranzieht. Die darüber befindliche Decke mit ihrer brillanten Gestaltung ist weniger leicht zu erläutern, aber es mag sich um eine flache Kuppel handeln. Ein Widerspruch besteht auch zwischen dem gestirnten Nachthimmel und dem offensichtlichen Tageslicht, in dem die vier knienden Höflinge links dargestellt sind. Anscheinend störten solche Widersprüche die kompositorischen Ansprüche des Miniaturisten mit seiner additiven Methode, ein Bild aufzubauen, nicht. Auch die Vögel fliegen, als ob es Tag wäre, und Lohrāsp hört sich trinkenderweise den Bericht an, der ihn letztlich nicht besonders zu stören scheint. Der Überwurf auf dem Thron ist schöne chinesische Stickerei, während die seitlichen und hinteren Tafeln — obwohl von chinesischer Form — mit nicht unbedingt chinesischen Blumenmustern dekoriert sind. Mit dem Tisch im Vordergrund verhält es sich ähnlich: auf ihm steht eine weiß auf blau dekorierte Vase, ähnlich dem Paar auf Tafel XX. Auf jeder Seite sehen wir einen Kerzenleuchter und goldene oder vergoldete Flaschen. Einer der Pagen hält eine ähnliche Flasche, während andere Diener Weinbecher und Leckereien anbieten. Der allgemeine Eindruck ist überaus prächtig. Der Teppich hat eines der einheitlichsten und überzeugendsten Muster, die auf timuridischen Miniaturen zu sehen sind.

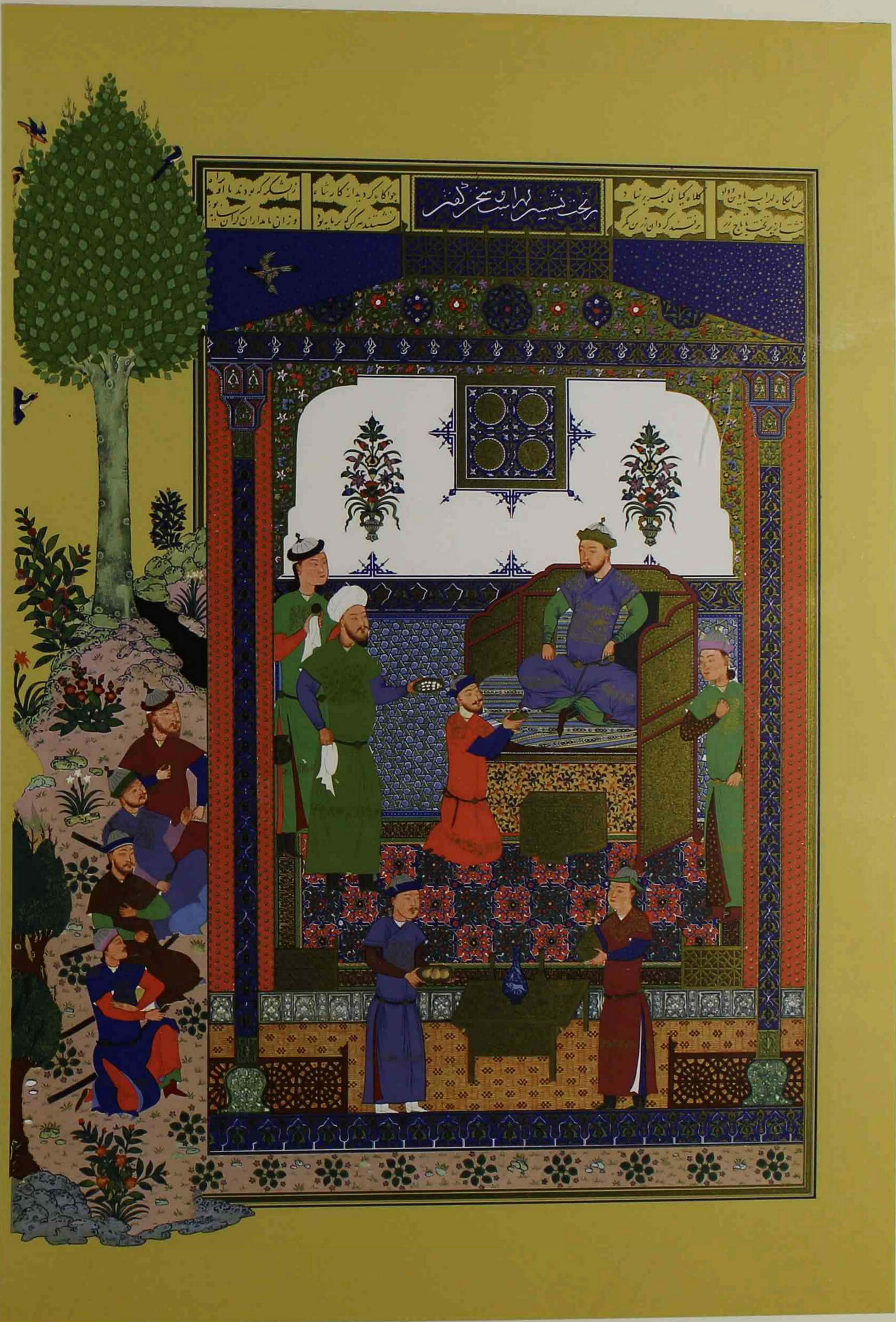


PLATE XXVII

ESFANDIYÂR PERFORMING THE FIRST OF THE SEVEN FEATS WHICH FACED HIM ON THE ROAD TO THE STRONGHOLD OF ARJÂSP. The first obstacle to be overcome was the pair of supernatural wolves, armed with tusks and horns and of extraordinary size. Esfandiyâr, having weakened them by piercing them many times with arrows, moves in to finish them with the poisoned blade of his sword.

The formidable beasts are drawn from nature with great skill, their wolfish characteristics wholly predominant over the extraneous adjuncts. The fur is rendered without hard outline, as by the Chinese Sung Academy painters, only the jaws and paws being firmly defined. The mountain landscape, with its outcrops of rocks, is well suited as setting for the heroic action. Trees are small and the mountain-side bleak. Esfandiyâr is quite alone, having left his army behind so as to face the danger alone. In the poem they only come up to him when all is over and he is rendering thanks to God. Formally the strong lines of the upraised sword, of the galloping horse and its forward-leaning rider dominate the weaker falling curves of the failing wolves. This is one of the most dramatic and successful of the miniatures of this manuscript, without going outside the common terms of the school.

PLANCHE XXVII

ESFANDIYÂR ACCOMPLISSANT LE PREMIER DES SEPT EXPLOITS SUR LA ROUTE DE LA FORTERESSE D'ARDJÂSP. Le premier obstacle à surmonter fut la paire de loups surnaturels, de taille extraordinaire, armés de crocs et de cornes. Esfandiyâr, les ayant affaiblis sous les coups répétés de ses flèches, s'avance pour les achever de la lame empoisonnée de son sabre.

Ces redoutables bêtes sont dessinées d'après nature avec beaucoup d'habileté, leur caractère cruel et rapace prédominant complètement sur les accessoires extrinsèques. La fourrure est rendue sans contour précis, à la manière des peintres de l'Académie Chinoise Sung; seules les mâchoires et les griffes sont fermement définies. Le paysage de montagne, avec ses affleurements de rocs, convient parfaitement au cadre de cette héroïque action. Les arbres sont petits et le versant de la montagne est morne. Esfandiyâr a laissé son armée derrière, afin d'affronter le danger seul. Dans le poème, ses compagnons d'armes le rejoignent quand tout est fini et qu'Esfandiyâr est en train de rendre grâce à Dieu. D'une manière caractéristique, les lignes fermes du sabre levé, du cheval au galop et de son cavalier penché sur l'encolure dominent les courbes faibles et relâchées des loups défaillants. C'est une des miniatures les plus dramatiques et les plus réussies de ce manuscrit, dans les limites du genre propre à l'école.

TAFEL XXVII

ESFANDIJÂR FUHRT DIE ERSTE VON SIEBEN HELDENTATEN DURCH, DIE IHM AUF DEM WEGE ZUR FESTUNG DES ARDSCHÂSP AUFERLEGT SIND. Das erste zu überwindende Hindernis war ein Paar übernatürlicher Wölfe, die mit Reißzähnen und Hörnern von außergewöhnlicher Größe bewaffnet waren. Nachdem Esfandijâr sie durch wiederholten Pfeilbeschuss geschwächt hatte, trat er mit einer vergifteten Schwertklinge den Endkampf an.

Die mächtigen Bestien sind mit großem Können nach der Natur gezeichnet, wobei ihre wölfischen Eigenheiten über alle anderen dominieren. Das Fell ist ohne scharfen Umriß wiedergegeben, wie bei den Malern der Sung-Akademie; nur Kiefer und Klauen sind scharf umgrenzt. Die Berglandschaft mit ihren felsigen Erhebungen paßt gut zu der Heldenat. Die Bäume sind klein, die Berge überhaupt kahl. Esfandijâr ist allein, seine Krieger hat er hinter sich gelassen. Im Epos nahen sie erst, nachdem alles vorbei ist und Esfandijâr Gott dankt. Formal sind die starken Linien des erhobenen Schwertes, des galoppierenden Pferdes und des nach vorne gebeugten Reiters den weichen Kurven der unterliegenden Wölfe überlegen. Dies ist eine der dramatischsten und erfolgreichsten Miniaturen dieser Handschrift, ohne die allgemeinen Richtlinien der Schule zu überschreiten.



PLATE XXVIII

ESFANDIYĀR, HAVING PENETRATED TO THE HEART OF THE BRAZEN HOLD, KILLS ARJĀSP IN SINGLE COMBAT IN HIS OWN PALACE. The poem tells how Esfandiyār disguised himself as a merchant, concealed a number of his most faithful followers in some of the chests which his camel train carried and obtained admission to the castle. Once inside, still in disguise, he gained the confidence of Arjāsp so that he was allowed to give a party for the leading men of the royal army. The fires which he lit for this party also signalled to his waiting army that it was time to attack. While the defenders had sallied out to meet the attack, Esfandiyār put on his armour and went straight to the inner palace of Arjāsp.

The miniature does not fully correspond to the poem. For the sake of drama Esfandiyār is represented as killing Arjāsp on the steps of his throne, in the presence of a number of his followers. This throne is practically identical with that on which Lohrāsp is seated in pl. XXVI. In the centre of the miniature the two sisters of Esfandiyār, who had been held captive in the hold, are to be seen seated under guard.

The composition is remarkable for the skill with which a very high viewpoint is used to show the inside of the castle at the same time as the double walls and towers which surround it. The whole is decorated with all the brilliance which characterizes the architectural tilework of the early Timurid period, with monumental calligraphy in *kufic* and *tholth* scripts; most of this decoration would appear to be carried out in tile mosaic, but the monochrome cladding of the outer wall is in tile panels with recessed borders, a shape imitated from masons' work. It would not be easy to defend the system of perspective on any mathematical system; but the raking lines of the verticals, which, if continued, would approximately meet at a common vanishing point, do hold the composition together and satisfy the eye by their coherence. Admittedly this is achieved by some bold compromise over the lines horizontal to the ground, which thus appears to be tilted, not only in recession but also upwards towards the left. It must be remembered that the castle was built on a hill presumably with its centre at the highest point. In this miniature the rectangular frame is of great value in stabilizing the whole and making it clearly a partial view of a vast, complex building. It is one of the most successful architectural compositions in the whole history of Irānian miniature painting.

PLANCHE XXVIII

ESFANDIYĀR, APRÈS AVOIR PÉNÉTRÉ AU CŒUR DE LA FORTERESSE D'AIRAIN, TUE ARDJĀSP EN COMBAT SINGULIER DANS SON PROPRE PALAIS. Le poème relate comment Esfandiyār se déguisa en marchand, cacha plusieurs de ses plus dévoués suivants dans des caisses et obtint admission au château. Une fois entré, Esfandiyār, toujours sous son déguisement de marchand, gagna la confiance d'Ardjāsp et fut autorisé à donner une réception en l'honneur des chefs de l'armée royale. Les feux qu'il fit allumer pour cette réception étaient le signal d'attaque pour son armée en alerte. Tandis que les assiégés faisaient une sortie contre les assiégeants, Esfandiyār revêtit son armure et s'enfonça au cœur du palais.

La miniature ne correspond pas entièrement au poème. Pour les besoins du drame, Esfandiyār est représenté en train de tuer Ardjāsp sur les marches du trône, en présence de ses suivants. Le trône est pratiquement identique à celui sur lequel est assis Lohrāsp dans Planche XXVI. Au centre de la miniature, on voit les deux sœurs d'Esfandiyār, qui avaient été tenues captives dans la forteresse, assises sous bonne garde.

La composition est remarquable par l'habileté avec laquelle un point de vue très haut est utilisé pour représenter à la fois l'intérieur du château et les doubles murailles flanquées de tours qui l'encerclent. L'ensemble est décoré avec tout l'éclat qui caractérise les travaux d'architecture en carreaux de faïence de la période timouride du début, par de monumentales calligraphies en *koufique* et en *tholth*; une grande partie de cette décoration semblerait être réalisée en mosaïque de faïence, mais le revêtement monochrome du mur extérieur est constitué de panneaux de briques vernissées, avec des bords en retrait dont la forme est inspirée par la maçonnerie. Il ne serait pas facile de défendre le système de la perspective par un système mathématique quelconque; toutefois, les lignes verticales qui s'éloignent en obliquant et qui, si elles continuaient, se rencontreraient approximativement au même point de fuite, maintiennent la composition et satisfont le regard par leur cohérence. Il faut bien avouer que ceci n'est réalisé que par un audacieux compromis sur les lignes horizontales par rapport au sol, lequel apparaît ainsi incliné non seulement vers l'horizon mais aussi en haut à gauche. Rappelons que le château était bâti sur une colline et que le centre du château devait se trouver au sommet. Dans cette miniature, le cadre rectangulaire est très important pour la stabilité de l'ensemble et pour faire de cette composition une vue partielle, mais très claire, d'un vaste et complexe édifice. C'est une des compositions architecturales les plus réussies de toute l'histoire de la miniature persane.

TAFEL XXVIII

ESFANDIJÄR TÖTET ARDSCHÄSP IN SEINEM PALAST IM VERLAUF EINES EINZIGEN KAMPFES, NACHDEM ER INS HERZ DER EHERNEN FESTUNG VORGESTOßen IST. Das Gedicht erzählt, wie sich Esfandijär als Kaufmann verkleidete, einige seiner treuesten Gefolgsleute in Kisten sperrte und von Kamelen tragen ließ. So erlangte er Einlaß ins Schloß. Noch immer verkleidet, erschlich er sich Ardschäps Vertrauen und erhielt von ihm die Erlaubnis, ein Fest für die Führer der königlichen Armee zu geben. Die zu diesem Zweck entzündeten Feuer signalisierten seinen wartenden Kriegern, daß es Zeit war, anzugreifen. Während die Verteidiger einen Ausfall unternahmen, legte Esfandijär seine Rüstung an und begab sich geradeaus ins Palastinnere.

Die Miniatur entspricht nicht ganz dem Gedicht. Um einer dramatischen Wirkung willen wird Ardschäsp auf den Stufen seines Thrones in Anwesenheit einer Reihe seiner Gefolgsleute getötet. Dieser Thron ist praktisch identisch mit demjenigen Lohrásps auf Tafel XXVI. In der Mitte sieht man Esfandijärs zwei Schwestern, die in der Burg gefangen gehalten worden waren.

Die Komposition ist wegen des hohen technischen Könnens bemerkenswert, das dazu verwendet wird, von einem hohen Punkt aus das Innere des Schlosses und gleichzeitig die doppelten Mauern und die umringenden Türme zu zeigen. Das alles ist mit dem Glanz dekoriert, der für die architektonische Keramikarbeit der Timuridenzeit charakteristisch war, mit großen Inschriften in *Kufi* und *Tholth*. Der größte Teil dieses Schmuckes scheint in Keramikmosaik ausgelegt zu sein, aber die einfärbig gestalteten äußeren Mauern sind mit keramischen Platten vollzogen, offensichtlich der Mauerarbeit nachgeahmt. Es ist wohl nicht leicht, die verwendete Perspektive durch irgendein mathematisches System zu rechtfertigen; aber würde man die vertikalen Linien verlängern, so trafen sie einander wohl in einem Punkt außerhalb des Blattes. So wird die Komposition zusammengehalten und das Auge durch die Zusammengehörigkeit der Linien beruhigt. Zugegeben, dies ist erreicht durch ein kühnes Zugeständnis an die horizontal zum Boden verlaufenden Linien. Dadurch erscheint dieser schräg, und zwar nicht nur nach hinten zurückweichend, sondern auch nach links oben ansteigend. Man muß im Auge behalten, daß das Schloß auf einem Hügel erbaut wurde, wahrscheinlich mit dem Zentrum auf dem höchsten Punkt. In dieser Miniatur ist der rechteckige Rahmen von großer Bedeutung; er stabilisiert das Ganze und macht klar, daß es sich um einen teilweisen Anblick eines weiten, komplexen Gebäudes handelt. Dies ist eine der erfolgreichsten architektonischen Kompositionen in der ganzen Geschichte der persischen Miniaturmalerei.

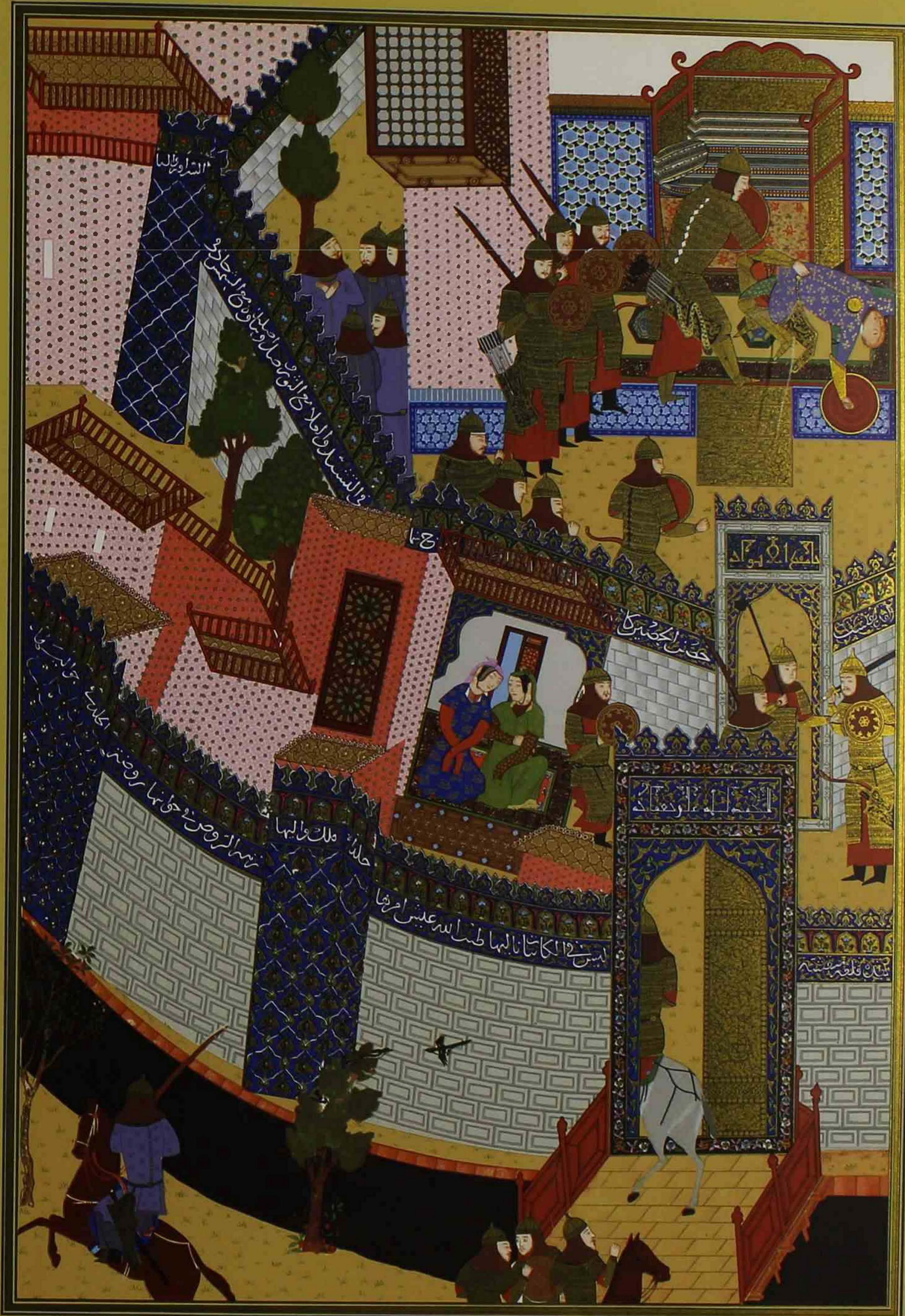


PLATE XXIX

ESFANDIYĀR AND ROSTAM SEATED TOGETHER ON THE EVE OF THEIR FATEFUL DUEL. The two heroes are shown in intransigent opposition behind the formal courtesies of the chivalric code which each obeyed. The clash appeared to Esfandiyār to lie between the royal supremacy of his father *Goshtāsp* and himself, and the overweening claims of their vassal, Rostam, king of Zābolestān. To Rostam it appeared as the unwise attempt of the young Esfandiyār to assert a general dominion in the lifetime of his father, who was known to have encouraged his son to distant exploits, so as to keep him occupied, and far from his seat of government. Consequently the constant theme of Esfandiyār's preaching to Rostam, that he could never disobey his father in any particular, had a hollow ring. Rostam had now, through five reigns, supported the Kayānian rulers of Irān with his legendary prowess and had performed famous feats against the *Divs* and magicians. He was therefore affronted by the suggestion that he should be taken under chains to the court of *Goshtāsp* simply because of his alleged negligence in failing to attend there regularly.

Esfandiyār, having lately accomplished the Seven Ordeals, culminating in the killing of Arjāsp, and having thus achieved a great reputation, was irked by the long-established fame of Rostam. In this clash each hero was a captive of his own "glory" or honour and unable therefore to follow the advice of his best friends and near relations. Rostam, with his experience, was the more aware of the fateful outcome of this breach, but he could see no honourable way out.

Esfandiyār insulted Rostam by refusing his hospitality, while himself being a reluctant host, and finally by giving him a place on his left hand. In the poem this was rectified when Rostam protested; but the miniaturist has rightly dramatized the situation by showing Rostam seated on the left. Their antagonism is also symbolized by their clasped right hands — ostensibly a sign of amity, but actually a trial of strength, each squeezing the hand of the other until the blood spurted out under their nails. Their impassivity in the miniature well illustrates the poem.

It was after this contest of wills that the two heroes drank together. Consequently on a table in the foreground are placed three covered vessels and a measure; while nearer to them on a lower table are three drinking bowls. All these are apparently of precious metals, either gold or silver-gilt. The heroes are seated on a splendid Timurid carpet with medallion design and knotted *kufic* border. The courtiers stand in a circle on either side, and the symmetry is preserved by two blossoming trees, one on either side. As is usual in our manuscript, the sky within the margination is coloured, here in gold, while the landscape in the right and upper margins is without background. The costumes again conform to Timurid dress styles, with Chinese gold squares or "cloud collar" designs, and various types of Mongol head-dresses. The central tree, apparently a *chenār*, is so placed in the centre as to suggest the Tree of Life between the two heroes.

PLANCHE XXIX

ESFANDIYĀR ET ROSTAM ASSIS ENSEMBLE, LA VEILLE DE LEUR DUEL FATAL. Les deux héros sont représentés dans une attitude d'intransigeante opposition, malgré l'apparente courtoisie du code de chevalerie auquel tous deux obéissent. Pour Esfandiyār, le conflit réside entre la suprématie royale de son père *Gochtāsp* et lui-même, et les présomptueuses revendications de leur vassal, Rostam le roi du Zābolestān. Pour Rostam, ce conflit apparaît comme la tentative déraisonnée du jeune Esfandiyār de revendiquer une domination générale du vivant de son père, lequel avait poussé son fils à de lointains exploits afin de le garder occupé et éloigné du trône. En conséquence, le thème constant de la déclaration d'Esfandiyār à Rostam, qu'il ne pourrait jamais désobéir à son père, sonnait creux. Rostam, pendant cinq règnes successifs, avait soutenu avec sa bravoure légendaire les souverains kayānides d'Irān et avait accompli de célèbres exploits contre les *Divs* et les magiciens. Il fut donc offensé par la suggestion qu'il devrait être emmené enchaîné la cour de *Gochtāsp* pour la simple raison qu'il avait négligé de s'y présenter régulièrement.

Esfandiyār, récemment venu à bout des sept épreuves, qui se terminèrent par l'assassinat d'*Ardjāsp*, et ayant ainsi acquis un grand renom, fut irrité par la réputation depuis longtemps établie de Rostam. Dans ce conflit, chaque héros est prisonnier de sa propre « gloire », de son honneur; aussi ne peuvent-ils entendre les conseils de leurs meilleurs amis ou de leurs parents proches. Rostam, en raison de son expérience, était conscient de la fatale issue de cette affaire; mais le combat lui semblait la seule issue honorable.

Esfandiyār insulta Rostam en refusant d'abord son hospitalité, en l'invitant ensuite lui-même à contrecœur et en lui accordant finalement une place à sa gauche. Dans le poème, Rostam proteste et l'affront est rectifié; mais le miniaturiste, à juste titre, a dramatisé la situation en représentant Rostam assis à gauche. L'antagonisme entre les deux héros est aussi symbolisé par l'étreinte de leurs mains droites, signe ostensible d'amitié, mais en fait, épreuve de force, chacun pressant la main de l'autre jusqu'à ce que le sang jaillisse des ongles. Leur impassibilité dans la miniature illustre bien le poème.

Ce fut après cette épreuve de force et de volonté que les deux héros burent ensemble. A cet effet, trois récipients fermés et une mesure sont disposés sur une table au premier plan; près d'eux, sur une table plus basse, se trouvent trois coupes. Ces objets sont apparemment en métal précieux, or ou vermeil. Les héros sont assis sur un splendide tapis timouride offrant un dessin à médaillon et une bordure en caractères *koufiques* noués. Les courtisans se tiennent en cercle, et la symétrie est maintenue par deux arbres en fleurs, un de chaque côté. Comme d'habitude dans notre manuscrit, le ciel à l'intérieur de la marge est coloré, ici en or, cependant que le paysage, dans la marge de droite et la marge du haut, est dépourvu de fond. Les costumes sont conformes au style de vêtements timourides: carres chinois dorés ou « collier de nuages » et divers types de coiffures mongoles. L'arbre du milieu, un *tchenār* semble-t-il, est ainsi placé au centre pour suggérer l'Arbre de Vie entre les deux héros.

TAFEL XXIX

ESFANDIJĀR UND ROSTAM SITZEN AM VORABEND IHRES SCHICKSALHAFTEN ZWEIKAMPFES ZUSAMMEN. Die beiden Helden werden in unüberwindlichem Gegensatz zueinander gezeigt, der hinter den formalen Höflichkeiten des ritterlichen Zeremoniells, das die beiden beachten, steht. Die Herausforderung scheint für Esfandijār zwischen seiner und seines Vaters *Goschtāsp* Oberhoheit einerseits und den anmaßenden Ansprüchen ihres Vasallen Rostam, König aus Zābolestān, zu liegen. Für Rostam ist es der unkluge Versuch des jungen Esfandijār, noch zu Lebenszeiten seines Vaters allgemeine Herrschaft erringen zu wollen, von dem man wußte, daß er seinen Sohn immer zu Abenteuern in der Ferne angespornt hatte, um ihn weitab seiner Residenz zu beschäftigen. Rostam hatte bisher unter fünf Herrschern die kajānidischen Könige Irāns mit seiner legendären Tapferkeit unterstützt und berühmte Kämpfe mit *Divs* und Zauberern ausgetragen. Deshalb fühlte er sich durch die Zumutung beleidigt, in Ketten an *Goschtāsp*s Hof gebracht zu werden, nur weil er aus eingestandener Unachtsamkeit dort nicht regelmäßig erschienen war.

Esfandijār, der jüngst die sieben Prüfungen bestanden hatte, deren Höhepunkt die Vernichtung *Ardschāps* war, verfügte seit einiger Zeit über großen Ruhm und war über Rostams langjährige Berühmtheit verärgert. Nun war jeder der beiden Helden ein Gefangener seines eigenen „Ruhms“ oder seiner „Ehre“ und nicht imstande, auf die Ratschläge seiner besten Freunde oder Verwandten zu hören. Der erfahrene Rostam sah zwar den schicksalhaften Ausgang des Zwistes voraus, konnte aber keinen ehrenhaften Weg aus der Verstrickung erkennen.

Esfandijār beleidigte Rostam, indem er dessen Gastfreundschaft zurückwies, sich selbst nur als widerwilliger Gastgeber zeigte und ihm schließlich einen Platz zu seiner Linken anwies. Im Epos ist dies die Stelle, an der Rostam protestiert. Der Maler dramatisierte hingegen die Situation, indem er Rostam links von Esfandijār sitzen ließ. Ihre Gegnerschaft wird durch den festen Druck ihrer rechten Hände gezeigt — offensichtlich ein Zeichen von Feindschaft, aber auch eine Kraftprobe, bei der jeder die Hand des anderen preßt, bis unter ihren Fingernägeln Blutstropfen hervorquellen. Ihre Unempfindlichkeit auf der Miniatur illustriert das Gedicht sehr gut.

Nach diesem Kräftemessen trinken sie miteinander. Auf einem Tisch im Vordergrund sehen wir drei bedeckte Gefäße und ein Maß; näher bei ihnen stehen auf einem niedrigeren Tisch drei Flaschen mit Getränken, alles offensichtlich Edelmetall, aus Gold oder vergoldetem Silber. Die Helden sitzen auf einem feinen timuridischen Teppich mit Medallonsmuster und *Kufi*-Bordüre. Die Höflinge stehen in einem Kreis auf beiden Seiten, und die Symmetrie wird durch zwei blühende Bäume — auf jeder Seite einer — verstärkt. Wie es in unserer Handschrift üblich ist, ist der Himmel innerhalb des Randes koloriert, diesmal in Gold, die Landschaft rechts weist jedoch keinen Hintergrund auf. Die Kleider sind timuridisch, mit chinesischen Gold-Quadraten, „Wolken-Kragen“-Designs und verschiedenen Typen von mongolischen Kopfbedeckungen. Der Baum in der Mitte erscheint als eine Art Lebensbaum zwischen den beiden.



PLATE XXX

FARÂMARZ, SON OF ROSTAM, MOURNING OVER THE COFFINS OF ROSTAM AND HIS BROTHER ZAVÂREH. Rostam has killed Esfandiyâr with the arrow from the tamarisk tree, in accordance with the advice to him from the *Simorgh*; but his own death followed soon after, as a fruit of this action. His half-brother *Shaghâd* conspired with the king of Kâbul to catch Rostam and his brother in traps concealed in the ground of a hunting park. The ruse was successful and both perished. With his last breath Rostam shot *Shaghâd* through the trunk of a hollow tree. Farâmarz came with an army and recovered the bodies, embalmed them and placed them in splendid coffins and brought them home to Zâbolestân, where Zâl built a tomb for them in his garden. Richly decorated coffins were unknown in Islamic lands, where burial for all was in a simple shroud. So too, elaborate tombs were in theory forbidden; but by associating a tomb with a shrine or *madraseh* it was possible to provide a rich antechamber for a tomb. This arrangement is to be seen in the *Shâh-e Zendeh* at Samarqand; and *Shâhrokh* built the *Hazireh* of Gâzorgâh adjoining the tomb of *Khwâjeh 'Abdullâh Anṣâri* in 1425/6 in the suburbs of Herât. This had a courtyard such as that shown in the miniature. The domed building behind looks like a real mausoleum such as the Gur-e Amir at Samarqand. As with the other early heroes of the *Shâhnâmeh* the corpse is said to have been dressed in splendid robes and placed on a throne under a high building, which was then closed.

PLANCHE XXX

FARÂMARZ, FILS DE ROSTAM, PLEURANT SUR LES CERCUEILS DE ROSTAM ET DE SON FRÈRE ZAVÂREH. Rostam a tué Esfandiyâr d'une flèche en bois de tamaris, selon le conseil du *Simorgh*; mais sa propre mort, tel un fruit de cet acte, survient peu après. Son demi-frère *Chaghâd* conspira avec le roi de Kâbul pour attirer Rostam et son frère dans des pièges dissimulés sur le sol dans une chasse. La ruse réussit et tous deux périrent. Rostam, dans un dernier souffle, tua *Chaghâd* à travers le tronc d'un arbre creux. Farâmarz vint avec une armée chercher les corps; il les fit embaumer et placer dans de magnifiques cercueils et les rapporta au Zâbolestân, où Zâl leur édifia une sépulture dans son jardin. Les cercueils richement décorés étaient inconnus en territoire islamique où les morts étaient tous enterrés dans de simples linceuls. Les sépultures élaborées étaient en théorie interdites; mais en juxtaposant une tombe à un sanctuaire ou *madraseh*, la tombe se trouvait ainsi pourvue d'une riche antichambre. On peut voir cet arrangement dans le *Châh-e Zendeh* de Samarcande; *Châh-rokh* fit construire l'*Hazireh* de Gâzorgâh contre la tombe de *Khwâjeh 'Abdullâh Anṣâri*, en 1425/6, aux environs d'Hérat. Cet édifice possédait une cour comparable à celle de notre miniature. Le dôme placé derrière, tel un véritable mausolée, ressemble au Gur-e Amir de Samarcande. Comme pour les autres premiers héros du *Châhnâmeh*, la dépouille mortelle aurait été revêtue de somptueux atours et placée sur un trône au milieu d'un édifice élevé que l'on ferma ensuite.

TAFEL XXX

FARÂMARZ, DER SOHN ROSTAMS, TRAUERT ÜBER DEN SÄRGEN ROSTAMS UND DESSEN BRUDERS ZAWÂREH. Rostam hatte Esfandijär mit einem Tamariskenpfeil getötet, wie es der *Simorgh* empfohlen hatte; aber sein eigener Tod folgte alsbald, als Frucht dieser Tat. Sein Halbbruder *Shaghâd* verschwore sich mit dem König von Kâbul, Rostam und seinen Bruder in Bodenfallen in einem Jagdpark zu fangen. Die List hatte Erfolg und die beiden gingen zugrunde. Mit seinem letzten Atemzug erschoß Rostam *Shaghâd* durch einen hohlen Baumstamm. Farâmarz kam mit einem Heer, fand die Körper, ließ sie mumifizieren, legte sie in prunkvolle Särge und ließ sie nach Zâbolestân heimführen, wo ihnen Zâl in seinem Garten ein Grabmal errichtete. Reich geschmückte Särge waren in islamischen Ländern unbekannt — Begehrnisse waren für alle schlicht und einfach. Demnach waren verzierte Gräber theoretisch auch verboten. Aber wenn man einem Grab einen Schrein oder eine *Madraseh* anschloß, konnten auf diese Weise prächtige Grabmäler entstehen. Dies kann am „*Shâh-e Zendeh*“ in Samarqand gesehen werden. *Shâh-rokh* ließ die *Hazireh* von Gâzorgâh an das Grab des *Chwâdscheh* 'Abdullâh Anṣâri im Jahre 1425/6 hinzubauen (in einem Vorort von Herât). Dieses Grab hatte einen Hof, wie wir ihn auf unserer Miniatur sehen können. Das Kuppelgebäude im Hintergrund mag ein echtes Mausoleum sein, vielleicht wie das Gur-e Amir in Samarqand. Wie von anderen alten Helden berichtet das *Shâhnâmeh*, die Leichname seien in schöne Kleider gehüllt und auf den Thron gesetzt worden. Danach habe man das Gebäude geschlossen.



PLATE XXXI

GOLNÂR, SLAVE GIRL AND CONFIDANTE OF ARDAVÂN THE ASHKÂNIAN KING, SEES FROM THE WINDOW OF HIS PALACE ARDASHIR, whom her lord had placed in charge of his stables as a punishment for being presumptuous in challenging his own sons in the hunting field. This crucial incident of the epic, involving as it does the origin of the Sâsânian royal line, has been idealized by the miniaturist. It is true that the poet had written of the gay life led by the young Ardâshir, supported by generous ready money from his father Bâbak; but there is no suggestion that he had seen Golnâr until she came secretly to his bedside at night, and declared her love for him. Consequently the romance of this meeting is weakened by the painter's suggestion that Ardâshir had gone out to visit Golnâr, well mounted and attended, and had been received by her maids. The scene depicted is thus given a more conventional turn in the mutual recognition of the young lovers.

Given this interpretation of the story, the miniaturist has produced a picture of love at first sight heightened by every device of his craft. The architecture of the palace has every beauty to be found in the brilliant decoration of Timurid buildings, clad in the favourite orange vermillion wall-tiles and enhanced with tile mosaic inscriptions on a floral arabesque ground. The principal inscription reads: "This building was erected by order of the great Soltân Bâysonghor Bahâdor Khân." It should be recalled that Bâysonghor himself was a noted calligrapher and is recorded to have designed the inscriptions for the cathedral mosque of his mother Gowharshâd at Mashhad. These inscriptions are still to be seen round the base of the dome, and the crest of the minaret; but Bâysonghor's part in them is unidentified. This mosque was built in 1405/6, when he was only eight years old; but its enhancement and decoration continued over many years.*

The palace is set in the gayest of gardens, full of flowering plants and trees and of the bright plumage of birds. The ground is rendered in gold and the sky in a deep lapis blue. Separated from the garden by a low parapet of carved marble panels and tiled upright posts is a tiled courtyard with running water flowing through a pool in the centre. The composition is dominated by the strong vertical lines of the building, the figures and the central tree in the garden. The octagonal shape of the enclosure, with the oblique lines of the re-entrant walls of the palace, make a diagonal pattern which reinforces the imagined line of vision between the two lovers. The whole is thus introvert, enclosed in the personal relationship of which the setting can be thought of as no more than an external reflection.

For its beauty and feeling this miniature was chosen to serve as frontispiece to the official "Illustrated Souvenir" of the London Exhibition of Persian Art in 1931.

* D. Hill and O. Grabar: *Islamic Architecture and its Decoration*, pls. 320-325.

PLANCHE XXXI

GOLNÂR, ESCLAVE ET CONFIDENTE D'ARDAVÂN, ROI DE LA DYNASTIE AR-SACIDE, APERÇOIT DE LA FENÊTRE DE SON PALAIS ARDACHIR, à qui son maître a confié la charge de ses écuries pour le punir d'avoir eu l'audace de défier ses fils à la chasse. Cet incident décisif de l'épopée, engageant ainsi l'origine de la lignée royale sassanide, a été réalisé par le miniaturiste. Le poète avait certes relaté la joyeuse vie menée par le jeune Ardachir grâce aux généreuses allocations de son père Bâbak; mais il n'est nulle part suggéré dans l'épopée qu'Ardachir ait vu Golnâr avant le moment de la secrète visite que celle-ci lui fit de nuit pour lui déclarer sa passion. La fabuleuse histoire de cette rencontre est donc affaiblie par la suggestion faite par le peintre qu'Ardachir était allé rendre visite à Golnâr, élégamment monté et escorté, et avait été reçu par ses servantes. L'aveu mutuel des jeunes amoureux donne à la scène une tournure plus conventionnelle.

Ayant donné cette interprétation à l'anecdote, le miniaturiste a produit une image de l'amour coup de foudre, intensifiée par toutes les finesse de son art. Le palais possède la somptueuse décoration des édifices de style timouride; on y retrouve la couleur favorite orange vermillion des carreaux de faïence sur le mur et les inscriptions en mosaïque de faïence sur un fond d'arabesques et de fleurs. Sur la plus grande inscription, on lit ceci: «Cet édifice fut bâti par ordre du sultan Bâysonghor Bahâdor Khân.» Rappelons que Bâysonghor était lui-même un calligraphe réputé; le dessin des inscriptions de la mosquée Gowharshâd à Machhad lui est attribué. On peut encore voir ces inscriptions à la base du dôme et au sommet du minaret; toutefois la participation de Bâysonghor dans ce travail n'a pu être identifiée. Cette mosquée fut construite en 1405/6, alors que Bâysonghor n'avait que huit ans, mais son achèvement et sa décoration se prolongèrent sur plusieurs années.*

Le palais est placé dans le plus gai des jardins, au milieu de plantes et d'arbres en fleurs et d'oiseaux au brillant plumage. Le fond est peint en or et le ciel en bleu foncé. Un parapet bas, fait de panneaux de marbre sculpté et de poteaux dressés recouverts de faïence, sépare le jardin d'une cour au milieu de laquelle se trouve un bassin d'eau courante. La composition est dominée par les lignes verticales fermement dessinées de l'édifice, les personnages et l'arbre au centre du jardin. La forme octogonale de l'enclos et les lignes obliques des murs du palais aux angles rentrants forment un dessin octogone qui renforce la ligne diagonale de vision imaginaire entre les deux amoureux. L'ensemble exprime ainsi la vision intérieure contenue dans leur relation personnelle, dont la mise en scène n'est qu'un reflet extérieur.

Cette miniature, en raison de sa beauté et de sa sensibilité, a été choisie pour servir de frontispice à l'ouvrage *Illustrated Souvenir* de l'Exposition d'Art Persan, à Londres, en 1931.

* D. Hill et O. Grabar : *Islamic Architecture and its Decoration*, pls. 320-325.

TAFEL XXXI

GOLNÂR, SKLAVIN UND VERTRAUTE DES PARTHERKÖNIGS ARDAWÂN ERBLICKT AUS DEM PALASTFENSTER ARDASCHIR, den ihr Herr in die Stalle versetzt hatte, als Strafe dafür, daß er während der Jagd die Königssöhne herausgefordert hatte. Dieser entscheidende Vorfall, der die Entstehung der sâsânidischen Dynastie impliziert, wurde vom Maler idealisiert. Es stimmt, daß der Dichter über Ardachirs flottes Leben schreibt, das ihm durch großzügige Bargeldspenden seines Vaters Bâbak ermöglicht wurde. Aber es gibt keinen Hinweis, daß er Golnâr jemals gesehen hatte, bevor sie nachts an sein Bett trat und ihm ihre Liebe zu ihm erklärte. Die Romanze dieses Treffens wurde von unserem Miniaturmaler abgeschwächt, indem er zeigt, Ardachir sei zu Golnâr auf Besuch gegangen, hoch zu Roß und gut ausgestattet, und sei schließlich von ihren Dienstinnen empfangen worden. So zeigt der Maler die übliche Darstellung des gegenseitigen Einverständnisses junger Liebender.

Mit dieser Interpretation gab der Maler ein Bild von Liebe auf den ersten Blick, erhöht durch jedes Mittel seines Könnens. Die Architektur des Palastes weist alle Schönheiten timuridischer Baukunst auf, verkleidet mit den beliebten orange-roten glasierten Ziegeln und mit Inschriften auf Arabeskengrund in keramischem Mosaik ausgestattet. Die Hauptinschrift besagt: „Dieser Bau wurde auf Befehl des großen Soltân Bâysonghor Bahâdor Chân errichtet.“ Man bedenke, daß Bâysonghor selbst ein bedeutender Kalligraph war, und es heißt von ihm, er habe die Inschriften für die Moschee seiner Mutter Gowhar-Schâd in Maschhad entworfen. Diese Inschriften sind heute noch an der Basis der Kuppel und an der Krone des Minarets zu sehen, aber der Teil Bâysonghors ist nicht identifiziert. Diese Moschee wurde 1405/6 gebaut, als er erst acht Jahre alt war; aber ihre Ausgestaltung dauerte noch lange an.*

Der Palast liegt in einem äußerst anmutigen Garten, voll von blühenden Pflanzen und Bäumen und vielen bunten Vögeln. Der Boden ist in Gold wiedergegeben und der Himmel ist azurfarben. Vom Garten ein wenig abgesetzt (durch ziselierte Marmorplatten) finden wir einen gekachelten Hof mit einem durch ein zentrales Wasserbecken strömenden Bachlauf. Die Komposition wird durch die starken vertikalen Linien des Bauwerks, der Figuren und des mittleren Baumes im Garten bestimmt. Die achteckige Umschließung mit den einspringenden Mauern des Palastes schafft ein diagonales Grundschemata, das eine eingebildete Linie der Betrachtung zwischen den Liebenden entstehen läßt.

Ihrer Schönheit und Gefühlstiefe halber wurde diese Miniatur als Frontispiz für das offizielle „Illustrated Souvenir“ der Londoner Ausstellung 1931 verwendet.

* D. Hill und O. Grabar: *Islamic Architecture and its Decoration*, Tafel 320-325.

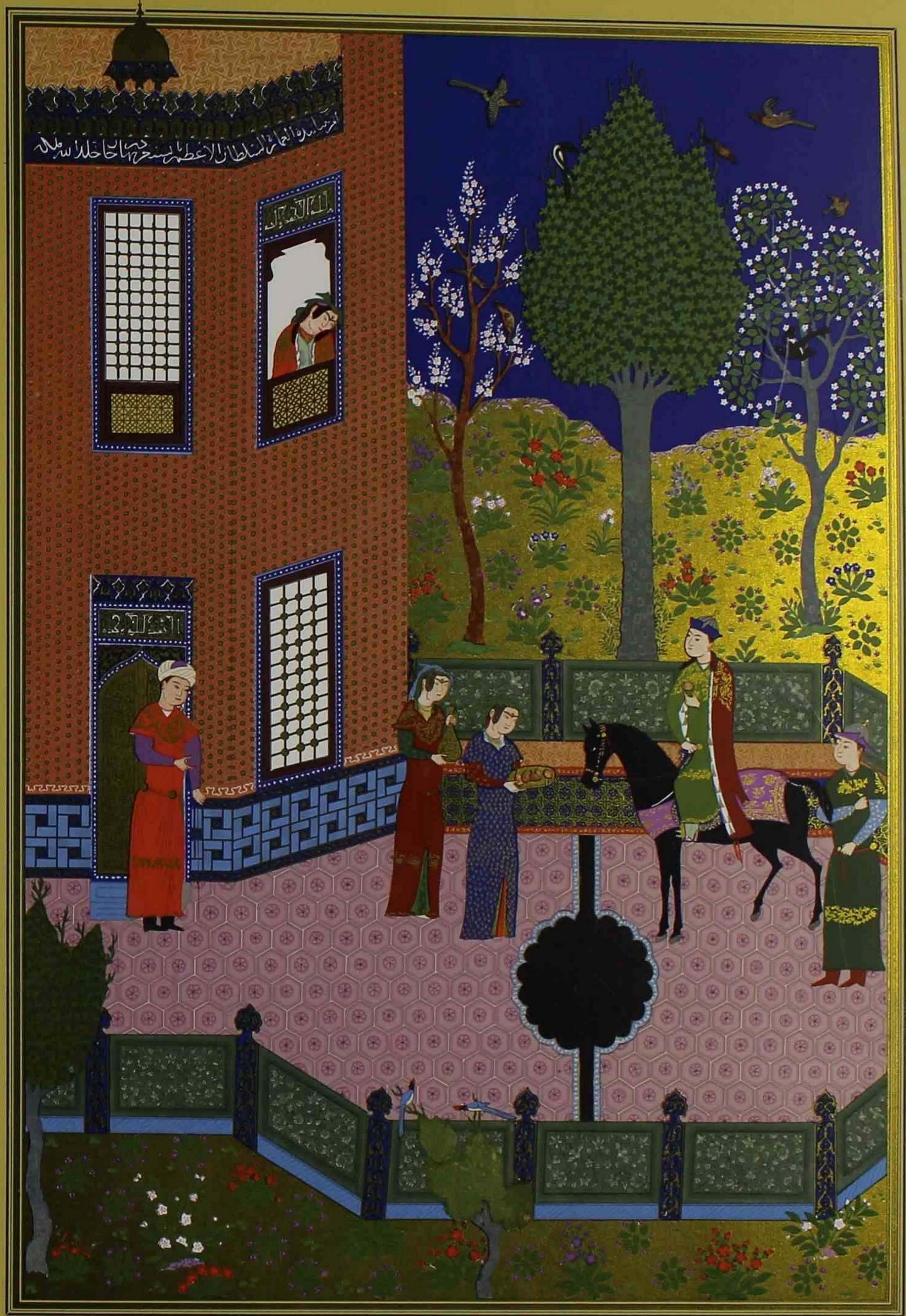


PLATE XXXII

YAZDEGERD ENTRUSTS HIS YOUNG SON BAHRÂM TO MONDHER THE ARAB CHIEF FOR INSTRUCTION IN LEARNING AND SPORT. The Shâh is enthroned in a garden with his courtiers round him: he is giving his wishes to Mondher, who is seated on his right. Two court ladies, seated on a carpet in the foreground, are displaying a robe of honour which is intended for Mondher. Behind him stand two other Arabs, clearly distinguished from the Irâniens by their dress, turbans looped under their chins and *terâz* on their upper sleeves. The young prince in front of them is presumably Bahrâm, though he looks older than the seven years which he is supposed to have attained at this time.

The whole rhythm and colouring of the scene is quiet and peaceful: for this is the one sensible and constructive action of the cantankerous and suspicious King Yazdegerd. When Bahrâm returned to his court as an accomplished young man, his father soon found occasion to confine him to the palace and forbid him from his presence. When he was later able to claim the throne he became famous as Bahrâm Gur, the great hunter.

The extension of the landscape into the margins is particularly beautiful on this page: with exquisite birds in flight and in the trees. One of these has unfortunately been cropped by the binder. It has almost the quality of a Sung dynasty flower painting by one of the masters of the Chinese Imperial Academy. The predominance of blues and greens in the costumes and the beauty of the carpet designs also distinguish this miniature.

PLANCHE XXXII

YAZDEGERD CONFIE L'ÉDUCATION DE SON JEUNE FILS BAHRÂM A MONDHER, LE CHEF ARABE. Le châh est assis sur un trône, dans un jardin, au milieu de ses courtisans: il est en train de faire ses recommandations à Mondher, assis à sa droite. Deux dames de la cour, assises sur un tapis au premier plan, déplient une robe d'honneur destinée à Mondher. Derrière Mondher se tiennent deux autres Arabes, nettement distincts des Iraniens par leur costume: turbans attachés sous le menton et *terâz* en haut des manches. Le jeune prince, devant eux, est sans doute Bahrâm, quoiqu'il paraisse plus de sept ans, âge qu'il est censé avoir à l'époque.

Le rythme et la coloration de la scène sont simples et gracieux: l'image représentée illustre la seule action sensée et constructive du cruel et méfiant roi Yazdegerd. Lorsque Bahrâm, devenu un jeune homme accompli, retourna à la cour de son père, celui-ci trouva bientôt prétexte à l'enfermer dans le palais et à l'éloigner de sa présence. Plus tard, lorsque Bahrâm fut à même de revendiquer le trône, il devint célèbre sous le nom de Bahrâm Gour, le grand chasseur.

L'extension du paysage dans les marges est, sur cette page, particulièrement réussie: on y voit de ravissants oiseaux en vol ou perchés sur des arbres. L'un de ceux-ci a été malheureusement coupé par le relieur. Il offre presque la qualité d'une peinture de fleur de la dynastie Sung, exécutée par un des maîtres de l'Académie Impériale Chinoise. La dominance du bleu et du vert dans les costumes et la beauté des dessins du tapis sont également caractéristiques de cette miniature.

TAFEL XXXII

JAZDEGERD VERTRAUT SEINEN SOHN BAHRÂM DEM ARABISCHEN HÄUPTLING MONDHER AN, AUF DABER BEI IHM SPORT UND BILDUNG ERLERNE. Der Schâh thront in seinem Garten, rund um ihn stehen Höflinge; er übermittelt Mondher, der zu seiner Rechten sitzt, seine Wünsche. Zwei Hofdamen, die auf einem Teppich im Vordergrund sitzen, stellen eine Ehrenrobe aus, die für Mondher vorgesehen ist. Hinter ihm stehen zwei andere Araber, deutlich von den Persern unterschieden: sie tragen Turbane, die unter dem Kinn gebunden sind, und ein *Terâz* auf ihren oberen Ärmeln. Der junge Prinz im Vordergrund scheint Bahrâm zu sein, obwohl er älter als sieben Jahre aussieht — so alt dürfte er nämlich zu jener Zeit gewesen sein.

Der Rhythmus und die Farbigkeit der Szene ist still und friedlich: dies ist die einzige rührende und konstruktive Tat des mißmutigen, mißtrauischen und harten Königs. Als Bahrâm als gebildeter Jüngling an den Hof zurückkehrte, fand sein Vater bald einen Grund, ihn im Palast einzusperren. Als er später Ansprüche auf den Thron erhob, wurde er als Bahrâm Gur berühmt, der große Jäger.

Die Ausdehnung der Landschaft in die Umrahmung ist auf diesem Blatt besonders schön. Wundervolle Vögel fliegen und sitzen in den Bäumen. Einer wurde leider vom Buchbinder beschnitten. Es hat nahezu die Qualität eines Blumenbildes aus der Sung-Dynastie, geschaffen von einem der Meister der chinesischen kaiserlichen Akademie. Auch das Vorherrschen von Blau- und Grüntönen in den Kostümen und die Schönheit des Teppichs zeichnen diese Miniatur aus.



PLATE XXXIII

ANUSHIRVÂN LISTENING TO THE EXPLANATION BY HIS VAZIR BOZORGMEHR OF THE GAME OF CHESS. A Raja of India sent to the Shâh, apparently from Kanauj, a chess board and set of pieces, with the challenge that if the Irânian learned men could not solve the problem of their proper use and the rules of the game, he should cease to pay tribute to the Shâh; but on the contrary should receive tribute from Irân. Only Bozorgmehr was able to solve the problem: but he devised in return the game of *nard* (backgammon), and this was sent to the Raja by Anushirvân with the proposition of double or quits of his tribute according to the success or failure of his Brahmins in arriving at a solution of the rules of the game. This story was taken from a Pahlavi book, *Chatrangnâmag* of the period of Anushirvân, the Sâsânian king (531-79).

In the miniature Bozorgmehr and another courtier are demonstrating to Anushirvân the rules of chess, hitherto unknown in Irân. Actually only four pieces can be seen on the board, two black and two white, all placed on a single diagonal from the top left to the bottom right corner of the board. This is in contrast to other illustrations of chess boards, and notably that shown in a miniature of the *Anthology* copied for Bâysonghor in 1427 by the calligrapher Mohammad ebn Hosâm, called Shams-al-din al-Soltâni. This miniature illustrates a disputation between backgammon (*nard*) and chess (*shatranj*), and shows twenty-five pieces on the board.

Among the courtiers ranged on either side of the Shâh is one dark-skinned, presumably intended to represent the envoy of the Indian Raja, though he wears a turban and Timurid dress. This is one of the more conservative of the miniatures, in its central axis and enclosed view of the palace hall, the two side walls in bias, as they had been in the Jalâyer period miniatures. The carpet and throne are seen rigidly frontally, and the four windows opening onto a garden are symmetrically arranged. The silk brocade valance of the throne is decorated with five registers of chinoiserie designs of animals and birds in cloud, ribbon or floral complex. There is a large perforated stucco window above the throne and two windows with gilt bars in the other walls. The monumental tholth inscription across the top of the miniature is not clearly related to the architecture, but is presumably intended to represent tile mosaic.

PLANCHE XXXIII

ANOUCHIRVÂN ÉCOUTANT BOZORGMEHR, SON VIZIR, QUI LUI EXPLIQUE LE JEU D'ÉCHECS. Un raja de l'Inde envoie au châh — de Kanaudj, semble-t-il — un échiquier et un assortiment de pièces en réclamant, au cas où les érudits iraniens ne pourraient résoudre le problème de leur emploi et trouver les règles du jeu, de cesser de payer tribut au châh et de recevoir au contraire tribut de l'Iran. Seul Bozorgmehr fut capable de résoudre le problème; mais il inventa en échange le jeu de *nard* (trictrac), jeu qui fut envoyé au raja par Anouchirvân avec la proposition de lui doubler l'impôt ou de l'en acquitter selon le succès ou l'insuccès de ses brahmanes à trouver les règles du jeu. Cette anecdote fut extraite d'un livre pahlavi, le *Tchatrangnâmag*, de l'époque d'Anouchirvân, le roi sassanide (531-79).

Dans la miniature, Bozorgmehr et un autre courtisan sont en train de décrire à Anouchirvân les règles du jeu d'échecs jusque-là inconnu en Iran. On ne voit que quatre pièces sur l'échiquier, deux noires et deux blanches, toutes quatre disposées en une diagonale allant du coin en haut à gauche au coin en bas à droite. Ceci est en contraste avec d'autres représentations d'échiquiers, notamment celui représenté sur une miniature de l'*Anthologie* copiée pour Bâysonghor en 1427 par le calligraphe Mohammad ebn Hosâm, appelé Chams al-Din al-Soltâni. Cette miniature illustre une compétition entre le trictrac (*nard*) et les échecs (*shatranj*) et montre vingt-cinq pièces sur l'échiquier.

Parmi les courtisans rangés de chaque côté du châh, se trouve un personnage au teint sombre qui représente probablement l'envoyé du raja de l'Inde, malgré son turban et sa robe timouride. L'axe central de la miniature et la vue renfermée que l'on a du vestibule du palais, ainsi que les deux murs latéraux placés de biais — caractéristiques des miniatures de l'époque de Djalâyer — font de cette miniature une de celles du manuscrit qui présente le caractère le moins innovateur. Le tapis et le trône sont placés de face strictement et les quatre fenêtres ouvrant sur un jardin sont disposées symétriquement. La bordure en brocart de soie du trône est décorée par cinq rangées de dessins chinois représentant des animaux et des oiseaux dans un assemblage de nuages, de rubans et de fleurs. Il y a une grande fenêtre en stuc perforé au-dessus du trône, et deux fenêtres à barreaux d'or dans les autres murs. La gigantesque inscription en tholth, qui traverse le haut de la miniature, ne se rapporte pas clairement à l'architecture; elle est cependant censée représenter une mosaïque de faïence.

TAFEL XXXIII

ANUSCHIRWÂN LÄßT SICH VON SEINER MINISTER BOZORGMEHR DAS SCHACHSPIEL ERKLÄREN. Ein indischer Fürst sandte dem Shâh — wahrscheinlich aus Kanaudsch — ein Schachbrett mit Figuren mit der Aufforderung, daß, falls die persischen Gelehrten nicht den Gebrauch und die Regeln des Spieles entdecken könnten, er nicht mehr Tribut zahlen wolle, sondern im Gegenteil, dann solle Irân ihm tributpflichtig werden. Nur Bozorgmehr konnte die Aufgabe lösen. Dafür schickte man dem Inder das Spiel *Nard* [Puffspiel] mit dem Vorschlag, den Tribut zu verdoppeln oder aufzuheben, je nachdem, ob die Brahmanen die Spielregeln herausfinden könnten oder nicht. Die Geschichte ist einem mittelpersischen Werk entnommen, dem *Tschatrangnâmag* aus der Zeit Anuschirwâns, des Sâsâniden (531-579).

Auf der Miniatur demonstrieren Bozorgmehr und ein anderer Würdenträger dem Shâh die Regeln des Schachspiels, das bisher in Irân unbekannt war. Auf dem Brett sind nur vier Figuren zu sehen, alle auf einer einzigen Diagonale von links oben nach rechts unten. Damit unterscheidet sich dieses Bild von anderen Schachdarstellungen, besonders einer in der *Anthologie*, die für Bâysonghor 1427 von dem Kalligraphen Mohammad b. Hosâm, genannt Shams-al-din al-Soltâni, angefertigt wurde. Sie illustriert eine Auseinandersetzung zwischen Schatrandsch [Schach] und *Nard* und zeigt fünfundzwanzig Figuren auf dem Brett.

Einer der Höflinge an jeder Seite des Shâhs ist dunkelhäutig, vielleicht Repräsentant des indischen Râdschas, obgleich er Turban und ein timuridisches Kostüm trägt. Dies ist eine der konservativeren Miniaturen, mit einer Mittelachse und dem Blick auf die Palasthalle, die beiden schrägen Seitenwände, gerade so wie in den dschalâjeridischen Miniaturen. Teppich und Thron sind ganz frontal gesehen, und die vier Fenster, die sich auf einen Garten öffnen, sind symmetrisch angeordnet. Der Überwurf aus Seidenbrokat auf dem Thron zeigt fünf Folgen eines Designs in chinesischem Stil, mit Tieren und Vögeln in Wolken, Bändern oder Blumengebilden. Ein großes, durchbrochenes Stuckfenster sehen wir über dem Thron, zwei weitere Fenster mit vergoldeten Stangen schmücken die Seitenwände. Die monumentale Tholth-Inschrift über der Miniatur bezieht sich nicht eindeutig auf die Architektur, soll aber doch wohl ein Keramikmosaik wiedergeben.

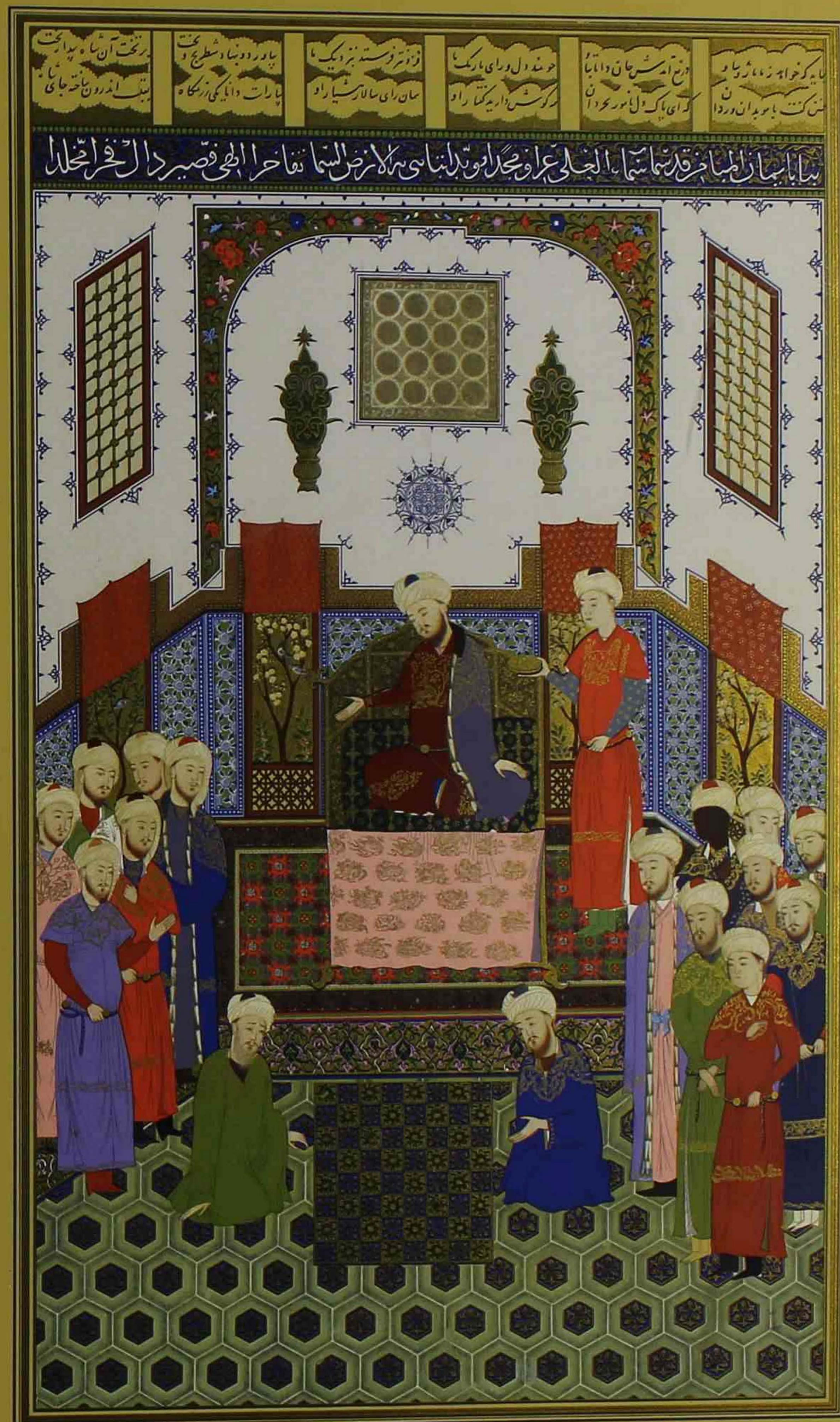


PLATE XXXIV

THE BATTLE BETWEEN BAHRÂM CHUBIN AND SÂVEH THE TURK. King Hormazd was threatened with invasion from the four quarters, Khazars from the north, Rumis from the west, Arabs from the south, and Turks from the direction of Marv in the east. This last advance was the most pressing.

The mother of Hormazd had been a princess of China, who had been sent by the Khâqân as bride to Anushirvân. This may be the incident represented in the cycle of wall-paintings at Afrâsiyâb, the old city of Samarqand, where a Chinese princess is depicted crossing the river or lake in a boat. This could be the passage of the Jeyhûn which is represented in the Shâhnâmeh as the boundary between Irân and Turân: this is the mediaeval name of the river Oxus.

According to prophecy, Bahrâm Chubin, a noble young man who had a small frontier command, was appointed to lead the Irânian army against Sâveh, whom he met in the field near Herât, which he had occupied. With the Turânian army were a thousand elephants, which Sâveh placed in the vanguard of his army. Bahrâm ordered his men to attack them with a rain of arrows. They turned and trampled down their own army. The miniaturist has chosen to show this decisive attack of the Irânian bowmen, but he also wished to include the death of Sâveh himself; and to do this he had to do violence to the text, which records that he was killed by the arrow of Bahrâm while fleeing from the field on horseback, after watching the battle from a throne placed on an eminence. In the miniature he falls from the howdah of a royal white elephant.

In this last miniature of the manuscript the artist is less successful in suggesting the great size of the Turânian host than the *élan* of the small Irânian army thrusting forward. The margins here seem less to conceal great armies than to restrict the action of those shown, and the two great and beautiful trees which rise up into the upper margin only dwarf the men and horses. On the other hand there is a fine variety in the movement and attitude of the warriors of both armies. Once more the elephants are well drawn, though not so life-like as those in pl. XXII. The dragons which decorate the sides of the howdahs, though only partly visible, can be seen to be close to the contemporary Chinese type.

PLANCHE XXXIV

LA BATAILLE ENTRE BAHRÂM TCHOUBIN ET SÂVEH LE TURC. Des quatre coins du monde, le roi Hormazd était menacé par l'invasion: du nord par les Khazars, de l'ouest par les Roumis, du sud par les Arabes et de l'est du côté de Marv par les Turcs. L'approche de ces derniers était la plus imminente.

La mère d'Hormazd était une princesse de Chine, que le Khâqân avait envoyée en mariage à Anouchirvân. Cet événement pourrait être celui représenté dans la série de peintures murales d'Afrâsiyâb, l'ancienne ville de Samarcande, dans laquelle on peut voir une princesse chinoise traversant en bateau un fleuve. Ce fleuve représenterait le Djeyhoun — nom médiéval du fleuve Oxus — dont une partie du cours aurait, d'après le Châhnâmeh, servi de frontière entre l'Iran et le Turân.

Bahrâm Tchoubin, jeune homme noble qui avait le commandement d'une petite garnison frontalière, fut envoyé à la tête de l'armée iranienne pour affronter Sâveh qu'il rencontra aux environs d'Hérat, ville qu'il avait occupée. L'armée turânienne était précédée par mille éléphants que Sâveh avait fait placer à l'avant-garde. Bahrâm ordonna à ses hommes de les attaquer par une pluie de flèches. Les éléphants firent demi-tour et piétinèrent leur propre armée. Le miniaturiste a choisi de représenter cette attaque décisive des archers iraniens; mais comme il voulait en même temps inclure la mort de Sâveh, il dut faire violence au texte, selon lequel Sâveh devait être tué par la flèche de Bahrâm, alors qu'il se sauvait au galop après avoir surveillé le combat, de son trône, du haut d'une éminence. Dans la miniature, Sâveh tombe du howdah d'un éléphant royal blanc.

Dans cette dernière miniature du manuscrit, l'artiste s'est montré moins heureux en suggérant la masse imposante de l'armée turânienne que l'élan de la petite armée iranienne jetée en avant. Les marges ici semblent moins cacher de grandes armées que restreindre l'action de celles représentées; et les deux hauts et magnifiques arbres qui débordent dans la marge supérieure ne font que rappeler les hommes et les chevaux. Par contre, il y a une subtile variété dans les mouvements et attitudes des guerriers des deux armées. Ici encore, les éléphants sont bien dessinés; ils le sont toutefois d'une manière moins vivante que sur Planche XXII. Les dragons qui décorent les côtés des howdahs, quoique partiellement visibles, semblent proches du type chinois contemporain.

TAFEL XXXIV

DER KAMPF ZWISCHEN BAHRÂM TSCHUBIN UND SÂWEH, DEM TÜRKEN. König Hormazd war von vier Seiten her gefährdet durch die Chazaren im Norden, die Rumer im Westen, die Araber vom Süden und durch Türken aus der Richtung Marw und aus Osten. Diese schienen am stärksten zu drücken.

Hormazds Mutter war eine chinesische Prinzessin, die vom Châqân an Anuschirwân geschickt worden war. Vielleicht ist dieser Vorfall auf einem Freskenzyklus in Afrâsiyâb, der alten Siedlung Samarcands dargestellt — dort sehen wir eine chinesische Prinzessin, die in einem Boot einen Fluss oder einen See überquert. Dies konnte die Überquerung des Dschejhûn (Oxus) sein, der im Shâhnâmeh immer als Grenze zwischen Irân und Turân gilt.

Einer Weissagung entsprechend wurde Bahrâm Tschoubin, ein vornehmer Jüngling, der eine kleine Grenzabteilung kommandierte, zum Führer der iranischen Armee gegen Sâveh bestimmt. Er traf auf diesen bei Herât, das er eingenommen hatte. Tausende von Elefanten begleiteten die Turâner in vorderster Front. Bahrâm befahl seinen Leuten, die Tiere mit einem Pfeilregen zu überschütten. Die Elefanten kehrten um und zertrampelten ihr eigenes Heer. Der Miniaturmaler wählte sich eben diesen Angriff der Irâner, aber er wollte auch Sâwehs Tod darstellen. Also mußte er dem Text Gewalt antun: dort heißt es, Sâveh sei einem Pfeil Bahrâms zum Opfer gefallen, als er sich auf seinem Pferd zur Flucht anschickte. Auf der Miniatur fällt er aus der Sänfte eines königlichen weißen Elefanten.

In dieser letzten Miniatur der Handschrift war der Künstler nicht so erfolgreich mit seiner Darstellung der zahlenmäßigen Überlegenheit des turânischen Feindes, besser gelang es ihm, den Elan der kleinen iranischen Armee im Vormarsch zu zeigen. Die Umrandungen dienen weniger, große Armeen zu verdecken, als die Aktion auf die sichtbaren Truppenteile zu beschränken; die beiden großen Bäume, die über das Bild hinauswachsen, lassen Menschen und Pferde klein erscheinen. Andererseits finden wir große Abwechslung in Bewegung und Verhalten der Krieger in beiden Heeren. Auch hier sind die Elefanten gut gezeichnet, wenn auch nicht so lebensnah wie auf Tafel XXII. Die Drachen, die die Elefantensänfte seitlich schmücken, stehen dem zeitgenössischen chinesischen Typ sehr nahe, obwohl sie nur teilweise sichtbar sind.

کر زان سید دیش سیاه	مکر ده ام از عی کاه	سوی قیس ب هم بازید	چوک روی شکر بیم	چوک از آن بیم بیم بیم	پاوردان کردی یسره
ن از نهاد ران فوج همان	ن از نهاد شرم از خدای همان	میش ب در هم دیس بو د	میکت از زین بود کار	نکن کرد و زور زین	پاد میر سمل از زین
در دش سدار شنای	چار شکری دایم در دش	چویزیان گو و گرست	وزان بین بیهی هنی	زادت کیه دادست	پای رانه ارادت دکو
گر کن نون گاله راه	پاکن که دیگه سان	گر امن کرد و چیان	دو گفت گرست باین عین	پیان سکس لار بیا	و زان گرد سی بلکاه
ن دیوار بدن تو اش	ر انک ک اور خد اند زن	ک دیوار اشیت سش	خیز گفت با مکاری ایش	کزان راه سات بالانو	ر فده چستند رای بزه
بیش حکم انت ازه	اکوت پدار ران برد	پر سر اید و خیر قا	سون عیون بخن بزیه	ترن دک شاهه دیان بر	شود امن و جان بیان
بر ایت ن جان ره مک	بایش شد بیک آوری	ک بلان پاره شش سایه	چیز گفت با هتران ساق	گر ترمه یاند و زر سید	زیر دان بیاش کشی اید
ر کیس ن تک کسر میه	کهای نایاران د چک دان	ک ران پیش گفت امتر	وزان پیش گفت امتر	عی گفت و نخ ازیان بر	چواز دور هرام سان شلی
س عیس طهم مل ازه	کار ایان برند ناکر	ک رکس ک اور کاف دن	ک رکس ک اور کاف دن	گ زن بر کان و نیان همان	چان و سر محسر رجان
کار ایا بر بیک ران	پیش لغزد رون ته ران	سیمید کارانه بمناد	سیمید کارانه بمناد	چیک از داید و دعیشید	شانده پس کر زن کرسته





SYSTEM OF TRANSLITERATION ◇ SYSTÈME DE TRANSLITTÉRATION TRANSLITERATIONSSYSTEM

Persian alphabet Alphabet persan Persisches Alphabet	English	Français	Deutsch	Modern Persian pronunciation* Prononciation persane* Neopersische Aussprache*
<i>consonants</i> <i>consonnes</i> <i>Konsonanten</i>	,	,	,	?
ب	b	b	b	b
پ	p	p	p	p
ت	t	t	t	t
ث	th	th	th	s
ج	j	dʒ	tsch	dʒ
چ	ch	tch	tsch	tʃ
ه	h	h	h	h
خ	kh	kh	ch	x
د	d	d	d	d
ز	dh	dh	dh	z
ر	r	r	r	r
ز	z	z	z	z
ژ	zh	j	zh	ʒ
س	s	s	s	s
ش	sh	ch	sch	ʃ
ص	s	s	s	s
ض	ṣ	ṣ	ṣ	ṣ
ط	d	d	d	z
ظ	ṭ	ṭ	ṭ	t
ع	z	z	z	z
غ	gh	gh	gh	q
ف	f	f	f	f
ق	q	q	q	q
ک	k	k	k	k
گ	g	g	g	g
ل	l	l	l	l
م	m	m	m	m
ن	n	n	n	n
و	v	v	w	v
و [مددله]	w	w	w	-
ه	h	h	h	h
ی	y	y	j	j
<i>short vowels</i> <i>voyelles brèves</i> <i>kurze Vokale</i>	—	a	a	æ
—	e	e	e	e, ε
, —	o	o	o	o, ɔ
<i>long vowels</i> <i>voyelles longues</i> <i>lange Vokale</i>	ا	â	â	ə (:)
و	u	ou	u	u (:)
ی	i	i	i	i (:)
<i>diphthong</i> <i>diphongue</i> <i>Diphthong</i>	,	ow	ou	oü
<i>geminates</i> <i>géminates</i> <i>Laut-Gemination</i>	—	[doubling of letter]	[redoublement de consonnes]	[Konsonanten-verdoppelung]

See notes overleaf / Pour les notes, voir la page suivante / Siehe Anmerkungen auf der nächsten Seite

Notes

- Modern Persian pronunciation is indicated here by the symbols of the International Phonetic Association.
- The *hamzeh* (ء) — I.P.A. equivalent [?] — transliterated in our text by the sign ' is not indicated at the initial position.
- Strictly speaking, the letter ء would be pronounced as [γ]; practically, however, it is indistinguishable from ڙ [q] in standard Tehrân pronunciation.
- *Vâv-e ma'duleh* (modified ڙ), indicated by the letter *w* in our text, occurs in only a few words in Persian, always after ئ and often before ۽ and ڻ. It is silent in the

standard Tehrân pronunciation, e.g., خواجہ, in our text *Khwâjeh*, is pronounced Khâjeh [xa(:)dʒe].

- The letter ئ in combination with the vowel *e* at end position is often silent, in which case it is literally called the "unpronounced *h*". In our text, however, all the *h*'s in -eh combinations at the end position are silent.

N.B. Care has been taken to transliterate all the Persian words and names accurately, bearing in mind each Persian letter and its present-day pronunciation. However, in certain cases, the more familiar English forms have been retained: e.g., *Kanauj*, *Afghanistan*.

Notes

- La prononciation persane est indiquée ici par les symboles de l'Association phonétique internationale.
- Le *hamzeh* (ء), noté ' [?], est négligé à l'intitiale.
- Plus précisément, la lettre ء devrait se prononcer [γ] ; toutefois, la prononciation standard de Téhéran ne fait pas de distinction entre ء et ڙ [q].
- Le *vâv-e ma'duleh* (ڙ modifié) qui apparaît seulement dans quelques mots, toujours après la lettre ئ et souvent devant les lettres ۽ et ڻ, est muet dans la prononciation standard de Téhéran. Ainsi le mot خواجہ, noté *khwâdjeh* dans notre texte, est prononcé [xa(:)dʒe].

- La lettre ئ combiné en position finale avec la voyelle *e*, est le plus souvent muette. On l'appelle alors «*h* non prononcé». Dans notre texte, les *h* finals, sous la forme -eh, sont toujours muets.

Remarque. En règle générale, nous avons eu soin de transcrire les mots persans employés dans notre texte suivant le système de translittération donné ci-dessus. Toutefois, pour des mots d'origine persane, arabe, etc., qui sont d'un emploi courant en français, tels *vizir*, *sultan*, *koufique*, *Gengis Khân*, *Timur*, *Ispahan*, *Kâbul*, *Samarcande*, *Bagdad*, *Afghanistan*, nous avons conservé l'orthographe usuelle du français.

Anmerkungen

- Die neupersische Aussprache ist hier mit den Symbolen des Weltlautschriftvereins angezeigt.
- *Hamzeh* (ء) — Äquivalent des Weltlautschriftvereins [?], hier mit dem Zeichen ' umschrieben — ist nicht angezeigt in Anfangsposition.
- Der Buchstabe ئ müßte, streng genommen, [γ] ausgesprochen werden, lautmäßig ist er jedoch in der als Standard geltenden Teheraner Aussprache nicht von ڙ [q] zu unterscheiden.
- Der Buchstabe ڙ ist zuweilen „modifiziert“ (auf Persisch وسیر genannt). Er erscheint nur in einigen wenigen Verbindungen, und zwar ausnahmslos nach dem Buchstaben ئ und zumeist vor den Buchstaben ۽ und ڻ. Dieses „modifizierte ڙ“ bleibt in heutiger Aussprache stumm, daher ist

z.B. خواجہ — gemäß unserem Transliterationssystem *Chwâdscheh* —, als *Châdscheh* [xa(:)dʒe] auszusprechen.

- In Endposition ist der Buchstabe ئ in Verbindung mit dem Vokal — (d. h. „-eh“) oft stumm und wird in diesem Fall wörtlich als „nicht-ausgesprochenes *h*“ bezeichnet. Jedes in diesem Text vorkommende „*h*“ in „-eh“-Verbindung ist jedoch, sofern in Endposition, stumm; z. B. ist *Schâhnâmeh* als [ʃa(:)hna(:)me] auszusprechen.

N.B. Es wurde Sorge getragen, alle persischen Wörter und Eigennamen so getreu wie möglich — unter Berücksichtigung eines jeden persischen Buchstabens, sowie dessen gegenwärtiger Aussprache — wiederzugeben. Bei einigen wenigen Namen jedoch wurde die im Deutschen geläufigere Form beibehalten; z. B., *Kanaudscha*, *Afghanistan*.

ENGLISH INDEX

Abāqā Khān (r. 1265-1282) 24b
 'Abd-al-Ḥayy (15th century), painter 22b
 'Abd-al-Razzāq of Samarqand (1413-1482), historian under Shāhrokh 16b
 'Abdollāh Anṣārī, Khwājeh (1006-1089), Irānian mystic 98
 Abu Eshāq Ḥnju (14th century) 21b
 Abu Sa'id, the II-Khān (r. 1317-1335) 21b, 22a, 22b, 64
 Achaemenian period (559-330 B.C.) 20b
 Afghanistan 21a
 Afrāsiyāb, old city of Samarqand 106
 Afrāsiyāb, Turānian king 20a, 80, 82, 86, 88
 Ahmad, Ostād Seyyed, of Tabriz, painter for Bāysonghor 16a, 17a
 Ahmad, Pir Seyyed, painter, teacher of Behzād 16a
 Ahmad, Soltān, of Baghādād (r. 1381/2-1410), last Jalāyer king 16a, 22b, 23a, 23b
 Ahmad Musā, painter for Abu Sa'id 22a, 22b
 Ahmad the gold beater 16b
 'Alā'-al-dowleh Mirzā (d. 1447), son of Bāysonghor 16b
 Āmu-Daryā
 see Jeyhūn
An account of Past and Present Painters (1544), by Dust Moḥammad 16a
 Anatolia 24a
Annals of Tabari 18a, 70
Anthology
 of Bāysonghor, Shirāz, 1420 24a
 of Bāysonghor, Herāt, 1426/7 (Berenson Collection) 24a, 104
 of Eskandar Soltān, Shirāz, 1410 (Lisbon) 17a, 23a, 24a
 of Eskandar Soltān, Shirāz, 1411 (British Museum) 18b, 23a, 24a
 Anushirvān, Sāsānian king 25b, 104, 106
 Āq Qoyunlu (1378-1502), confederacy of the White Sheep Turkomans 70
 Arabs 102, 106
 Ardashir, Sāsānian king 20a, 25a, 80, 100
 Ardashir, Parthian king 80, 100
 Arjāsp, a Turānian king 20a, 92, 94, 96
 'Asjadi, poet at court of Soltān Mahmud of Ghazna 68
 'Atā Malek Joveyni, historian, author of *History of the World Conqueror* 16a
 Avestā 82
 Azādeh, beloved of Bahrām Gur 20a, 20b
 Azād-Sarv (early 10th century), collector of Irānian legends 20b
 Azhar, scribe of Bāysonghor 16a
 Azhidahāka, demon-monster in *Vendīdād* 18b
 Bābak, father of Ardashir 100
 Baghādād 16a, 22b, 23a
 Bahrām Chubin, Sāsānian general 106
 Bahrām Gur, Sāsānian king 20a, 20b, 102
 Bahrām Mirzā, Abu-al-Fath (d. 1549), Safavid prince 16a
 Balalyk Tepe, archaeological site in Central Asia 20b
 Bāysonghor Mirzā (d. 1433), son of Shāhrokh, Timurid prince 15b, 16a, 16b, 17a, 17b, 18a, 18b, 23a, 23b, 25b, 64, 65, 68, 74, 100, 104
 library 16b, 18a
 manuscripts 23b, 24a, 74
 miniatures 80
 Behzād (1450/55-1530), Timurid and early-Safavid painter 16a, 24b
 Berenson Collection, I Tatti, Florence 24a
 Berlin/Dahlem, State Museums, Islamic Department 24b
 Black Sheep Turkomans
 see Qara Qoyunlu
 Bokhārā 88
 Book of Kings 16a, 18b, 22a
 see also *Shāhnāmeh*
 Borzu, grandson of Rostam 20a, 84
 Borzunāmeh 84
 Bozorgmehr, vazir of Anushirvān 104
 British Museum 18b, 23a, 23b, 64
 Chahār maqāleh (Four Discourses) 18a
 Chahār-Menār, Tabriz 16a
 Champa, state of 82
 Chares of Mytilene, Hellenistic author 20b
 Chatrangnāmag 104
 Chester Beatty Library, Dublin 18a
 "Chin" 20a, 82
 China 16b, 82, 106
 art and culture 15a, 21b, 22a, 24b, 25a, 64, 74, 76, 82, 88, 90, 96, 104, 106
 Sung Imperial Academy 92, 102
 Chinghiz Khān (1162-1227) 16a
 Clavijo, Castilian traveller 82
 Dāhhāk, a king in the *Shāhnāmeh* 18b, 20a, 72, 74
 Damāvand, Mount 20a, 72
 Damur, Turānian warrior 80
 "Demotte" *Shāhnāmeh*
 see under *Shāhnāmeh*
 Diez albums, Berlin 24b, 82
 Divān of Khwāju-ye Kermāni, Jalāyerid manuscript of 1396 22b, 23a, 74
 Divs (of Māzandarān) 21a, 76, 78, 96
 The White Div 20a, 78
 Dowlatshāh (late 15th century), historian 16a, 17b, 68
 Dust Moḥammad (16th century), calligrapher and painter 16a, 16b, 17a, 22a, 22b
 Eblis (Satan) 72
 Ebn Moqaffa', 'Abdollāh (8th century), translator of Pahlavi texts into Arabic 18b
 Erdmann, Kurt 23b, 24a
 Eṣfahān 22a
 Eṣfandiyār, son of Goshtāsp 20a, 25b, 92, 94, 96, 98
 Eskandar (Alexander of Macedon) 20a
 Eskandar Soltān, son of 'Omar Sheykh 15b, 17a, 17b, 23a, 23b, 24a
 Estakhr, ancient city in Fārs 20b, 21a
 Exhibition of Persian Art, London 1931 100
 Farāmarz, son of Rostam 98
 Farangis, daughter of Afrāsiyāb 80
 Faridun, Pishdādi king 20b, 72
 Farrokhi, poet at court of Soltān Mahmud of Ghazna 68
 Fārs, province in southern Irān 21b
 Fatih albums, Topkapı, Istanbul 22b, 24b
 see also under *Shāhnāmeh*
 Ferdowsi, Ḥakim Abu-al-Qāsem of Tūs (939/941-1020) author of *Shāhnāmeh* 18b, 20b, 21a, 68, 82, 84, 86
 Frangrasyan 80
 Garsivaz, brother of Afrāsiyāb 80
 Gāzorgāh, Ḥazireh of, Herāt 98
 Ghāzān (r. 1295-1304), II-Khānid king 22a
 Ghazna 20b, 68, 82
 Ghaznavid era (10th-11th centuries) 21a
 Ghirlandaio 24a
 Ghīyāth-al-din Naqqāsh, painter of 'Alā'-al-dowleh at Herāt 16b
 Golestān of Sa'di, manuscript completed in 1426/27 17b
 Golestān Palace Library
 see Imperial Library
 Golnār, slave girl of Ardashir 20a, 25a, 100
 Goruy, Turānian warrior 80
 Goshtāsp, Kayānid king 20b, 96
 Gowharshād mosque, Mashhad 25b, 100
 Grube, E.J. 18a
 Gudarz, Irānian hero 86
 Gulbenkian Foundation, Lisbon 23a, 24a
 Gur-e Amir, Samarqand 98
 Hāfez (1300/25-1388/89), Irānian poet 21b
 Haft Peykar 18a, 18b
 Hamāvān, Mount 82
 Hausravah (Khosrow) 80
 Ḥazireh of Gāzorgāh
 see Gāzorgāh
 Herāt 15b, 16a, 18a, 25a, 25b, 64, 82, 98, 106
 carpet 24b
 manuscripts 23b
 miniatures 24b
 school 17a
 Hermitage, the, Leningrad 20b, 64
 Heshām b. 'Abd-al-Malek b. Marvān 21a
 Hindustān 74
History of the World Conqueror (1260), by 'Atā Malek Joveyni 16a
 "Holbein" carpets 24a
 Homastes, king of the Marathas 20b
 Homāy and Homāyun, manuscript of 1427 18a, 24a
 Hormazd, Sāsānian king, son of Anushirvān 106
 Hoseyn Bāyqarā (r. 1468-1506), Timurid king 64
 Hsüan-té, Chinese emperor (r. 1426-35) of Ming dynasty 76
 Huart, Clément 16a
 Hystaspes
 see Goshtāsp
 Ilek Khān, a leader of the Turānian army 88
 II-Khāns, Mongol rulers in Irān (1220-1336) 15a, 20a, 21b, 22b, 24b, 64
 For individual II-Khānid rulers see under their proper names
Illustrated Souvenir of the London Exhibition of Persian Art 100
 Imperial Library, Golestān Palace, Tehran 15b, 16b
 India 18a, 104
 Inju house, rulers of Fārs (1335-1353) 21b, 23a
 Irān 15a, 22a, 22b, 23b, 24a, 64, 80, 82, 86, 104, 106
 art and culture 18b, 20a, 20b, 22b, 23b, 24a, 25a, 68, 74, 80, 94, 100
 Istanbul 18a, 22b, 24a, 24b
 I Tatti, library, Florence 24a
 Ja'far, Farid al-Din, Bāysonghori, calligrapher, of Tabriz 16a, 17a, 17b
 Ja'far Haravi, calligrapher 16a
 Jalāyer house (14th century) 22b
 manuscript 16a, 74
 miniatures 86, 104
 school 23a, 80
 Jāmi, Nur-al-din 'Abd-al-Rāhmān, Irānian poet, contemporary of Soltān Hoseyn Bāyqarā and others 23a
 Jamshid, Pishdādi king 20a, 70
 Jaxartes, river 20b
 Jeyhūn (Oxus, Āmu Daryā), river 88, 106
 Joneyd (14th century), painter of Baghādād 22b
 Joveyni
 see 'Atā Malek-e Joveyni
 Kābol [Kābul] 74, 98
 Kalileh va Demneh
 manuscript of 1430 17a, 17b
 manuscript of 1431 17a, 17b, 24b
 Kanauj 104
 Kavi Siyāvarshan 80
 see also Siyāvosh
 Kayānids, legendary dynasty of Irān 20b, 96
 Key-Kāvus, Kayānid king 20a, 76, 78, 80
 Key-Khosrow, Kayānid king 20a, 88, 90
 Keyumārth, first legendary king of Irān, founder of Pishdādi dynasty 16b
 Khalil, Amir (Mowlānā), painter for Bāysonghori 16a, 16b, 17a, 18a

Khâqân of "Chin" 20a, 82, 106
Khazars 106
Khorâsân, northeastern province of Irân 24b, 88
Khosrow 80
Khwâjeh 'Ali Moşavver, designer and illuminator for Bâysonghor 16a, 17a
Khwâju-ye Kermâni, Irânian poet contemporary with Hâfez 22b, 23b, 24a
Khwatâynâmag 18b
Kremlin armoury, Moscow 84
Kühnel, Ernst 17a, 24a
Lashkari Bâzâr, Afghanistan 21a
Lisbon 23a, 24a
Lohrâsp, Kayânid king 20a, 90, 94
Lorestân, western province of Irân 78
Mahmud of Ghazna, Soltân (r. 998-1030) 20b, 68, 82
Marathas, the, a people in west central India 20b
Marv 106
Mashhad 25b, 100
Mas'udi (d. 956), historian 20b, 21a
Maṭla'-al-Sâ'deyn 16b
Mâzandarân, province of Irân 21a, 76, 78
Mehrâb, king of Kâbol, father of Rudâbeh 74
Metropolitan Museum, New York 18a
Mir 'Ali of Tabriz, calligrapher, inventor of the *nasta'liq* script 16a, 23a
Moghul Imperial Library, Delhi 18a
Mohammad b. Hosâm
see Shams-al-din al-Soltâni
Mohammad Juki (d. 1445), son of Shâhrokh 68
Mohl, Jules 88
Mo'in-al-din Hâji Mohammad (late 14th-early 15th century), calligrapher of Tabriz 16a
Mondher, Arab chief 25a, 102
Mongols 21a, 21b, 22a, 96
see also Il-Khâns
Moşafâ 'Ali (16th century), Turkish author 16a
Mowlâna Ja'far of Tabriz
see Ja'far, Farid-al-din, Bâysonghori
Mozaffarids, rulers of Fârs and Yazd (1353-1393) 23a
Nezâmi 'Arudi (12th century), author of *Chahâr Maqâleh* 18a
Nezâmi Ganjavi (12th century), Irânian poet, author of *Haft Peykar* 18a, 20b, 23a
Nishâpur 21a, 68
'Obeydollah, son of Mir 'Ali of Tabriz 16a
Oljâytu [Öldjeitü], Il-Khânid ruler (r. 1305-1316) 23b
'Onşori, poet laureate of Soltân Mahmud of Ghazna 68
Oveys, Soltân (1341-1374), Jalâyerid ruler 22b
Oxus
see Jeyhûn
Panjikent, archaeological site in Central Asia 20b, 21a, 82
Pashan, site of a battle between Irânians and Turânians 68
Persia
see Irân
Persian art and culture
see under Irân
Philadelphia Museum of Art 20b
Phoenix
see Simorgh
Pirân, Turânian general, commander of Afrâsiyâb's army 86
Pishdâdis, first legendary dynasty of Irân 70
Pugachenkova, Mme 20b
Qâdi Ahmâd, of Mashhad, late 17th century historian 16a
Qâjâr period (1794-1925) 15a
Qara Qoyunlu (1378-1469), confederacy of the Black Sheep Turkomans 22b
Qavâm-al-din, bookbinder for Bâysonghor 16a
Qorân 23b
Rakhsh, horse of Rostam 78, 84
Rashid-al-din (d. 1318), minister and historian, author of *Jâme'-al-tavârikh* 22a, 22b
Rigestan, Samarcand 25b
Robinson, B.W. 17a, 17b, 18a
Rostam, son of Zâl, legendary national hero of Irân 20a, 20b, 21a, 78, 82, 84, 96, 98
Rudâbeh, daughter of Mehrâb, mother of Rostam 20a, 74
Rumis, inhabitants of Rum (general area of Eastern Roman Empire) 106
Sa'di (ca. 1184-1283/91), Irânian poet 23a
Sâm, Irânian hero, son of Narimân, father of Zâl 74
Sâmânids, Irânian dynasty (829-1004) 21a
Samarcand 16a, 22b, 25b, 82, 90, 98, 106
Sâsânians, Irânian dynasty (226-642) 20a, 20b, 100, 104
art and culture 18b, 20b, 21a, 21b
Sâveh, Turânian king 20a, 106
Schroeder, Eric 17a
Shaghâd, half brother of Rostam 98
Shâhnâmeh (Book of Kings), epic of Ferdowsi 16a, 16b, 17b, 18b, 20b, 21a, 22a, 82, 84, 98, 106
manuscripts 20a, 21b, 22a, 23a, 84
individual MSS:
Tabriz, 1330-1336, known as "Demotte" 20a, 22a, 22b, 64, 80
Shirâz, 1393 23a
Shirâz, 1397 23a
Herât, 1430, for Bâysonghor, Golestan Palace Library, Tehrân 16b, 17a, 17b, 23b, 24a, 24b
Herât, 1440, for Mohammad Juki 68
Shirâz, 1444 24b
Shirâz, several MSS. 21b
Fatih albums, fragments of Shâhnâmeh in 22b
Shâh-e Zendeh, Samarcand 25b, 90, 98
Shâhrokh (1377-1447), son of Timur 15b, 16b, 64, 98
Shams-al-din, Ostâd, painter for Soltân Oveys 22b
Shams-al-din al-Soltâni (Mohammad b. Hosâm), calligrapher for Bâysonghor 17a, 17b, 104
Shirâz 15b, 17a, 21a, 21b, 23a
school 23b
Shiz, ancient city in Azarbâyjân 20b
Simorgh, Irânian phoenix 20a, 74, 98
Sistân, province of Irân 82
Siyâvosh, Irânian hero, son of Key-Kâvus 20a, 80, 82, 86
Siyâvoshgerd, city 80
Soghdia, ancient Irânian province in Central Asia 20b, 82
Sohrâb, son of Rostam 84
Sorush, angel 72
Stchoukine, Ivan 17a
Sung Imperial Academy, of the Sung dynasty (960-1279)
see under China
Tabari, Abu Ja'far Mohammad b. Jarir (839-923), Irânian historian 18b, 70
Tabriz 16a, 16b, 17a, 21a, 22a, 22b, 23a, 70
school 18b, 23b
Takht-e Soleymân, archaeological site in northwestern Irân 24b
Tamerlane
see Timur
Tanaïs, river 20b
T'ang dynasty (618-906) 82
see also China
Timur Lang, also known as Tamerlane (1336-1405), conqueror, founder of Timurid dynasty 15b, 22b, 23a, 25b, 82
Timurid period (15th century) 15b, 16a, 18a, 23a, 23b, 24b, 25a, 64, 84, 94
art and culture 18a, 22b, 23a, 23b, 25a, 25b, 65, 74, 80, 90, 96, 100, 104
Topkapi-Saray Library, Istanbul 17a, 22b, 24b
Turân, country beyond Oxus, mentioned in Shâhnâmeh 80, 82, 86, 88, 106
Turks 16a, 23b, 74, 80, 106
Tûrk ve Islam Eserleri Museum, Istanbul 18a, 24a
Uffizi, Art Gallery, Florence 24a
Ulâd, Turânian chief in Mâzandarân 78
Ulugh Beg (d. 1449), son of Shâhrokh, Timurid ruler 16a
Uzun Hasan (1423-1477) ruler of the Âq Qoyunlu, White Sheep Turkomans 18b, 70
Varakhsha, archaeological site in Central Asia 20b, 21a
Vendidâd 18b
Vienna 18a, 24a
Vishtaspa
see Goshtâsp
White Sheep Turkomans
see Âq Qoyunlu
Yâshits 80
Yazdegerd, Sâsânian king 16b, 20a, 102
Zâbolestan, kingdom of Rostam 96, 98
Zâl, son of Sâm, father of Rostam 20a, 74, 78, 98
Zarir [Zariadres], brother of Goshtâsp 20b
Zavâreh, brother of Rostam 20b, 98

N.B. Letters *a* and *b* after page references indicate left and right columns in the Introduction.

INDEX FRANÇAIS

Abâqâ Khân (règne 1265-1282) 41a
 'Abd al-Ḥayy (15ème siècle), peintre 39a
 'Abd al-Razzâq de Samarcande (1413-1482), historien sous Châhrokh 32b
 'Abdollâh Anṣâri, Khwâdjeh (1006-1089), mystique iranien 98
 Abou Eshâq Indjou (14ème siècle) 36b
 Abou Sa'id l'I-Khân (règne 1317-1335) 36b, 37a, 37b, 64
 Académie Chinoise Sung (Académie Impériale Chinoise)
 V. sous Chine
 Achéménide, période (559-330 av. J.-C.) 35b
 Afghanistan 36a
 Afrâsiyâb, roi du Tourân 35a, 80, 82, 86, 88
 Afrâsiyâb, ancienne ville de Samarcande 106
 Ahmâd, Ostâd Seyyed de Tabriz, peintre 32a, 33a
 Ahmâd, Pir Seyyed, peintre 32a
 Ahmâd, sultan de Bagdad (règne 1381/2-1410), dernier roi Djalâyer 32a, 37b, 39a, 39b, 40a
 Ahmâd le Batteur d'or 32b
 Ahmâd Mousâ, peintre 37a, 37b
 Ajidâhâka, démon dans le *Vendidâd* 34b
 'Alâ' al-Dowleh Mirzâ (mort en 1447), fils de Bâysonghor 32b
 Al-Bâysonghor
 V. Dja'far, Farid al-Din
 Albums Fatih, Topkapî, Istanbul 37b, 41a, 41b
 V. aussi sous Châhnâmeh
 'Ali Moṣavver, Khwâdjeh, enlumineur et dessinateur à la cour de Bâysonghor 32a, 33a
 Amou
 V. Djeyhoun
 Anatolie 40b
 Annales de Tabari 34b, 70
 Anthologie
 de Bâysonghor, Chirâz, 1420 40b
 de Bâysonghor, Hérat, 1426/7 40b, 104
 du sultan Eskandar, Chirâz, 1410 (Lisbonne) 33a, 40b
 du sultan Eskandar, Chirâz, 1411 (British Museum) 34b, 39b, 40b
 Anouchirvân, roi sassanide 104, 106
 Āq Qoyunlu (Moutons Blancs), dynastie turkmène (1378-1502) 70
 Arabes 102, 106
 Ardachir, roi sassanide 35a, 41b, 80, 100
 Ardavân, roi arsacide 80, 100
 Ardjâsp, roi tourânien 35b, 92, 94, 96
 'Asdjadi, poète à la cour du sultan Mahmoud de Ghazna 68
 'Atâ' Malek Djoveyni, historien 32a
 Avesta 82
 Azâdeh, bien-aimée de Bahrâm Gour 35a, 35b
 Azâd-Sarv, compilateur de légendes 35b
 Azhar, scribe de Bâysonghor 32a
 Bâbak, père d'Ardachir 100
 Bagdad 32a, 37b, 39a, 39b
 Bahrâm Gour, roi sassanide 35a, 35b, 102
 Bahrâm Mirzâ, Abou al-Fâth (mort en 1549), prince séfévide 32a
 Bahrâm Tchoubin, chef d'armée sassanide 106
 Balalyk Tepe, site archéologique en Asie centrale 35b
 Bâysonghor Mirzâ (mort en 1433), fils de Châhrokh, prince timouride 31b, 32a, 32b, 33a, 33b, 34a, 34b, 39a, 39b, 64, 65, 68, 74, 100, 104
 bibliothèque 32a, 32b, 34a, 34b
 manuscrits 40a, 40b, 42b, 74. V. aussi
 sous Châhnâmeh
 miniatures 80
 Behzâd (1450/55-1530), peintre timouride et début-séfévide 32a, 41a
 Berenson, Anthologie de, I Tatti, Florence 40b
 Berlin 40b, 84
 Berlin/Dahlem, Musées d'Etat, Département Islamique 41a
 Bibliothèque Impériale, Palais de Golestân, Téhéran 31b, 32b
 Bibliothèque Impériale Moghole, Delhi 34a
 Bibliothèque Topkapî-Sarary, Istanbul 33a, 37b, 40b, 41a
 Bokhârâ 88
 Borzou, petit-fils de Rostam 35a 84
 Borzounâmeh 84
 Bozorgmehr, vizir d'Anouchirvân 104
 British Museum 34b, 39a, 39b, 40a, 64
 Chaghâd, demi-frère de Rostam 98
 Châh-e Zendeh, Samarcande 42a, 90, 98
 Châhnâmeh (Livre des Rois), épopee de Ferdowsi 32b, 34b, 36a, 37a, 82, 84, 98, 106
 manuscrits 35b, 36b, 37a, 39a, 68, 84
 manuscrits particuliers:
 Tabriz (Demotte) 1330-1336 35b, 37a, 37b, 64, 80
 Chirâz 1393 39b
 Chirâz 1397 39b
 Hérat 1430, pour Bâysonghor, Bibliothèque du Palais de Golestân, Téhéran 32b, 33a, 33b, 34b, 35a, 36a, 40a, 40b, 41a
 Hérat 1440 pour Mohammad Djouki 68
 Chirâz 1444 41a
 Chirâz sans date 36b, 37a
 albums Fatih, fragments 37b
 Châhrokh (1377-1447), fils de Timur 31b, 32b, 64, 98
 Chams al-Din, Ostâd, peintre du sultan Oveys 37b, 39a
 Chams al-Din al-Solṭâni (Mohammad ebn Hosâm), calligraphe de Bâysonghor 33a, 34a, 104
 Charès de Mytilène 35b
 Chester Beatty Library, Dublin 34b
 Chine 32b, 41b, 64, 82, 106
 art et culture chinois 31a, 37a, 37b, 41a, 41b, 64, 74, 76, 78, 82, 88, 90, 96, 104, 106
 Académie Impériale Sung. 92, 102
 «Chine» 35a, 82
 Chirâz 31b, 33a, 36b, 39b, 40b
 école 36b, 39b
 Chiz, ancienne ville de l'Azerbaïdjan 36a
 Clavijo, voyageur castillan 82
 Compte rendu sur les peintres passés et présents 32a
 Coran 39b
 Dâhhâk, roi dans le Châhnâmeh 34b, 35a, 35b, 72, 74
 Damâvand, mont 35b, 72
 Damour, guerrier tourânien 80
 «Demotte», Châhnâmeh
 V. sous Châhnâmeh
 Diez, albums, Berlin 41a, 41b, 84
 Divân de Khwâdjou de Kermân, manuscrit de Djalâyer de 1396 39a, 40a, 40b, 74
 Divs (du Mâzandarân) 36a, 76, 78, 96
 Div Blanc 35a, 35b, 78
 Dja'far, Farid al-Din, Bâysonghor, calligraphe de Tabriz 32a, 33a, 34a
 Dja'far Haravi, calligraphe 32a
 Djalâyers, dynastie (14ème siècle) 32a, 37b
 école 39a, 39b, 74, 80
 miniatures 86, 104
 Djamchid, roi Pichdâdi 35b, 70
 Djâmi, Nour al-Din 'Abd al-Râhîmân, poète iranien, contemporain du sultan Hoseyn Bâyqarâ 39a
 Djeyhoun (Oxus, Amou-Daria), fleuve 88, 106
 Djoneyd (14ème siècle), peintre de Bagdad 39a
 Djoveyni
 V. 'Atâ' Malek Djoveyni
 Doust Mohammad (16ème siècle), calligraphe et peintre 32a, 32b, 33a, 37a, 37b
 Dowlatchâh (fin 15ème siècle), historien 32a, 32b, 33b, 68
 Eblis (Satan) 72
 Ebn Moqaffa', 'Abdollâh (8ème siècle), traducteur de textes pahlavis en arabe 34b
 Erdmann, Kurt 40a, 40b
 Esfandiyâr, fils de Gochtâsp 35a, 92, 94, 96, 98
 Eskandar (Alexandre de Macédoine) 35a
 Eskandar Soltân, fils de 'Omar Cheykh 31b, 33a, 33b, 39a, 39b, 40b
 Estakhr, ancienne ville du Fârs 36a
 Exposition d'Art Persan, Lordres 1931 100
 Farâmarz, fils de Rostam 98
 Farangis, fille d'Afrâsiyâb 80
 Faridoun, roi Pichdâdi 36a, 72
 Farrokhi, poète à la cour du sultan Mahmood de Ghazna 68
 Fârs, province au sud de l'Iran 36b
 Ferdowsi, Hakim Abou al-Qâsem de Tous (939/941-1020), auteur du Châhnâmeh 34b, 35b, 36a, 68, 82, 84, 86
 Frangrasyan 80
 V. aussi Farangis
 Garsivaz, frère d'Afrâsiyâb 80
 Gâzorgâh, Hâzireh de, Hérat 98
 Gengis Khân (1162-1227) 32a
 Ghâzân Khân (règne 1295-1304), roi Il-Khânidé 37a
 Ghazna 36a, 68, 82
 ghaznavide, époque (10ème-11ème siècles) 36a
 Ghirlandaio 40b
 Ghîyâth al-Din "Naqqâch", peintre de 'Alâ' al-Dowleh à Hérat 32b
 Gochtâsp, roi kayânide 35b, 96
 Golestân de Sa'di, manuscrit rédigé en 1426/27 34a
 Golnâr, esclave et confidente d'Ardavân 35a, 41b, 100
 Gorouy, guerrier tourânien 80
 Goudarz, héros iranien 86
 Gour-e Amir, Samarcande 98
 Gowharchâd, mosquée de, Machhad 42b, 100
 Grube, E.J. 34b
 Gulbenkian, Fondation, Lisbonne 39b, 40b
 Hâfez (1300/25-1388/89), poète iranien 36b
 Haft Peykar 34a, 34b
 Hamâvan, mont 82
 Hausravah (Khosrow) 80
 Hâzireh de Gâzorgâh
 V. Gâzorgâh
 Hechâm ebn 'Abd al-Malek ebn Marvân 36a
 Hérat 31b, 32a, 33a, 34a, 41a, 42a, 64, 82, 98, 106
 manuscrits 40a
 miniatures 41a
 école 34a
 tapis 40b
 Hermitage, Léningrad 35b, 64
 Hindoustân 74
 Histoire du Conquérant de l'Univers 32a
 «Holbein», tapis d' 40b
 Homaste, roi des Marathas 35b
 Homây et Homâyoun, manuscrit de 1427 34b, 39a, 40b
 Hormazd, roi sassanide, fils d'Anouchirvân 106

Hoseyn Bâyqarâ, sultan (règne 1468-1506), roi timouride 64

Hsüan-tê [Siuan-tö], empereur chinois de la dynastie Ming (règne 1426-35) 76

Huart, Clément 32a

Hystaspé V. Gochtâsp

Iaxarte, fleuve 35b

Ilek Khân, capitaine tourânien 88

Il-Khânides, rois mongols de l'Iran (1220-1336) 31a, 36b, 37b, 39b, 41a, 64
Pour chaque roi, voir à l'ordre alphabétique

Illustrated Souvenir de l'Exposition d'Art Persan, Londres 100

Inde 34a, 82, 104

Indjous, gouverneurs du Fârs (1335-1353) 36b, 39b

Iran 31a, 37b, 40a, 40b, 64, 80, 82, 86, 96, 104, 106
art et culture iraniens 31a, 34b, 35b, 37a, 37b, 40a, 40b, 68, 74, 78, 80, 94, 100

Ispahan 37a

Istanbul 34a, 37b, 40b, 41a

I Tatti, bibliothèque, Florence 40b

Kâbul 74, 98

Kâlîleh va Demneh
manuscrit de 1430 33a, 33b
manuscrit de 1431 33a, 33b, 34a, 40b, 41a

Kanaudj 104

Kavi Siyâvârchan 80
V. aussi Siyâvoch

Kayânides, dynastie légendaire iranienne 36a, 96

Key-Kâvous, roi kayânide 35a, 76, 78, 80

Key-Khosrow, roi kayânide 35a, 88, 90

Keyoumarth, premier roi légendaire de l'Iran, fondateur de la dynastie Pichdâdi 33a

Khalil, Amir (Mowlânâ), peintre à la cour de Bâysonghor 32b, 33a, 34a

Khâqân de «Chine» 35a, 82, 106

Khazars 106

Khorâsân, province au nord-est de l'Iran 41a, 88

Khosrow 80

Khwâdjeh 'Ali Moşavver
V. 'Ali Moşavver

Khwâdjou de Kermân, poète iranien contemporain de Hâfez 39a, 40a, 40b, 74

Khwatâgnâmag 34b

Kremlin, musée d'armes, Moscou 84

Kühnel, Ernst 33a, 40a, 40b

Lachkari Bâzâr, Afghanistan 36a

Lisbonne 39b, 40b

Livre des Rois 32a, 34b, 37a
V. aussi Châhnâmeh

Lohrâsp, roi kayânide 35a, 90, 94

Lorestân, province à l'est de l'Iran 78

Machhad 42b, 100

Mahmoud, sultan de Ghazna (règne 998-1030) 36a, 68, 82

Marathas, peuple en Inde centrale 35b

Marv 106

Mas'oudi, historien (mort en 956) 36a

Maṭl' al-Sâ'deyn 32b

Mâzandarân, province de l'Iran 36a, 76, 78

Mehrâb, roi de Kâbul, père de Roudâbeh 74

Metropolitan Museum, New York 34a

Mir 'Ali Tabrizi, calligraphe, inventeur de l'écriture *nasta'liq* 32a, 39a

Mohammad Djouki (mort en 1445), fils de Châhrok 68

Mohammad ebn Hosâm V. Chams al-Din Solṭâni

Mo'in al-Din Hâdji Mohâmmad, calligraphe de Tabriz 32a

Mohl, Jules 88

Mondher, chef arabe 41b, 102

Mongols 36b, 37a, 37b, 96
V. aussi Il-Khânides

Moṣṭafâ 'Ali (16ème siècle), auteur turc 32a

Mouton Blancs V. Aq Qoyunlu

Mouton Noirs V. Qara Qoyunlou

Mowlânâ Dja'far de Tabriz V. Dja'far, Farid al-Din Bâysonghori

Mowlânâ Khalil V. Khalil, Amir

Mozaffarides, rois du Fârs et du Yazd (1353-1393) 39b

Musée d'Art de Philadelphie 35b

Musée Türk ve Islam Eserleri, Istanbul 34a, 40b

Nestor 86

Neżâmi 'Aroudi (12ème siècle), auteur de *Tchahâr Maqâleh* 34a

Neżâmi Gandjavi (12ème siècle), poète iranien, auteur d'*Haft Peykar* 34a, 35b, 39a

Nichâpour 36a, 68

'Obeydollah, fils de Mir 'Ali Tabrizi 32a

Oldjâytou, prince Il-Khânide (règne 1305-1316) 39b

'Onşori, poète lauréat à la cour du sultan Mahmoud de Ghazna 68

Oulâd, seigneur tourânien en Mâzandarân 78

Oveys, sultan (1341-1374), de la dynastie des Djalâyers 37b

Oxus V. Djeyhoun

Pachan, champ d'une bataille entre les Iraniens et les Tourâniens 68

Palais de Golestân 31b, 32b

Panjikent, site archéologique en Asie centrale 35b, 36a, 82

Perse 68
V. aussi Iran

Pichdâdi, première dynastie légendaire de l'Iran 70

Pirân, chef d'armée d'Afrâsiyâb 86

Pir Seyyed Ahmâd V. Ahmâd, Pir Seyyed

Pugachenkova, Mme 35b

Qâdi Ahmâd, de Machhad, historien de fin 17ème siècle 32a

Qâdjâr, époque (1794-1925) 31a

Qara Qoyunlou (Moutons Noirs), dynastie turkmène (1378-1469) 39a

Qavâm al-Din, relieur à la cour de Bâysonghor 32a

Rachid al-Din (mort en 1318), ministre et historien, auteur de *Djâme' al-Tavârikh* 37b

Rakhch, cheval de Rostam 78, 84

Rigestân, Samarcande 42a

Robinson, B.W. 33a, 33b, 34a, 34b

Rostam, fils de Zâl, héros national légendaire de l'Iran 35a, 35b, 36a, 78, 82, 84, 96, 98

Roudâbeh, fille de Mehrâb et mère de Rostam 35a, 74

Roumis, habitants de Roum (à peu près la Rome orientale) 106

Sâdi (vers 1184-1283/1291), poète iranien 39a

Sâm, héros de l'Iran, fils de Narimân et père de Zâl 74

Samanides, dynastie iranienne (829-1004) 36a

Samarcande 32a, 32b, 39a, 42a, 82, 90, 98, 106

Sassanides, dynastie iranienne (226-642) 35a, 35b, 36a, 36b, 100, 104
art et culture 34b, 35b, 36a, 36b

Sâveh, guerrier tourânien 35a, 106

Schroeder, Eric 33a

Séistan, province de l'Iran 82

Simorgh, phénix iranien 35a, 74, 98

Siuan-tô V. Hsüan-tê

Siyâvoch, héros iranien, fils de Key-Kâvous 35a, 35b, 80, 82, 86

Siyâvochgerd, ville 80

Sogdiane, ancienne contrée d'Asie centrale 35b, 82

Sohrâb, fils de Rostam 84

Sorouch, ange 72

Stchoukine, Ivan 33a, 34a

Sung, dynastie de Chine (960-1279) 102
V. aussi sous Chine

Tabari, Abou Dja'far Mohâmmad ebn Djarir (839-923), historien iranien 34b, 70

Tabriz 32a, 32b, 33a, 34b, 36b, 37a, 37b, 39b, 41a, 70
école 34b, 36b, 37a, 37b, 39b

Takht-e Soleymân, site archéologique au nord-ouest de l'Iran 41a

T'ang, dynastie (618 - 906) 82
V. aussi Chine

Tanaïs, fleuve 35b

Tchahâr Maqâleh (Les quatre discours) 34a

Tchahâr-Menâr, Tabriz 32a

Tchampa, royaume de 82

Tchatrâgnâmag 104

Timur Lang (1336-1405), conquérant, fondateur de la dynastie timouride 31b, 39a, 82

Timourides, dynastie issue de Timur Lang (15ème siècle)
époque 31b, 32a, 34a, 40a, 41a, 42b, 64, 84, 94
art et culture 34a, 37b, 39a, 41a, 41b, 42a, 42b, 65, 74, 80, 90, 96, 100, 104

Tourân, pays mentionné dans le Châhnâmeh, s'étendant au nord-est des frontières de l'Iran 80, 82, 86, 88, 100, 106

Tourâniens, habitants du Tourân 80, 82, 88

Turcs 32a, 40a, 74, 80, 106

Uffizi, galerie d'art, Florence 40b

Ulugh Beg (mort en 1449), fils de Châhrok, roi timouride 32a

Uzun Hasan (1423-1477), roi des Turkmènes Aq Qoyunlou (Moutons Blancs) 34b, 70

Varakhcha, site archéologique en Asie centrale 35b, 36a

Vendidâ 34b

Vichtâspa V. Gochtâsp

Vienne 34b, 40b

Yachts 80

Yazdegerd, roi sassanide 33a, 35a, 102

Zâbolestân, royaume de Rostam 96, 98

Zâl, fils de Sâm et père de Rostam 35a, 74, 78, 98

Zârir (Zariadre), frère de Gochtâsp 35b

Zavâreh, frère de Rostam 36a, 98

N.B. Les lettres *a* et *b* accolées aux chiffres de renvoi représentent la colonne de droite et de gauche des pages de l'Introduction.

DEUTSCHES REGISTER

Abâqâ Chân (reg. 1265-1282) 58a
 'Abd-al-Hâjj (15 Jhd.), Maler 55b
 'Abd-al-Razzâq von Samarcand (1413-1482), Geschichtsschreiber unter Schâh-roch 48b
 'Abdollah Anşâri, Chwâdscheh (1006-1089), persischer Mystiker 98
Abriß über frühere und zeitgenössische Maler (1544) von Dust Mohammad 48a
 Abu Eshâq Indschu (14. Jhd.) 54a
 Abu Sa'id Il-Chân (reg. 1317-1335) 54a, 55a, 55b, 64
 achämenidische Periode (559-330 v. Chr.) 52a
 Afghanistan 52b
 Afrâsijâb, alte Stadt Samarcand 106
 Afrâsijâb, turânischer König 51b, 80, 82, 86, 88
 Ahmâd, der Vergolder 48b
 Ahmâd, Ostâd Sejjed von Tabriz, Maler Bâjsonghors 48a, 49b
 Ahmâd, Pir Sejjed, Maler, Lehrmeister Behzâds 48b
 Ahmâd, Soltân, von Baghdâd (reg. 1381/2-1410), letzter Dschalâjeridenkönig 48b, 55b, 56a, 56b
 Ahmad Musâ, Maler Abu Sa'ids 55a, 55b
 'Alâ'-al-douleh Mirzâ (gest. 1447), Sohn Bâjsonghors 48b
 Âmu-Darjâ
 s. Dschejhun
 Anatolien 57a
 Anthologie
 von Bâjsonghor, Schirâz 1420 57b
 von Bâjsonghor, Herât 1426/27 (Berenson-Sammlung) 57a, 57b, 104
 von Eskandar Soltân, Schirâz 1410 (Lissabon) 49a, 56a, 57a, 57b
 von Eskandar Soltân, Schirâz 1411 (British Museum) 51a, 56a, 57a, 57b
 Anuschirwân, Sâsânidenkönig 104, 106
 Âq Qojunlu, Föderation der „Weißen Schafe“-Turkenen (1378-1502) 70
 Araber 102, 106
 Ardaschir, Sâsânidenkönig 51b 58b, 80, 100
 Ardawân, Partherkönig 80, 100
 Ardschâsp, turânischer König 52a, 92, 94, 96
 'Asdschadi, Dichter am Hofe Soltân Mahmuds von Ghazna 68
 'Atâ-Malek Dschowejni, Geschichtsschreiber, Verfasser der *Geschichte des Weltoberers* 48b
 Awestâ 82
 Âzâdeh, Geliebte des Bahrâm Gur 51b, 52a
 Âzâd-Sarw (frühes 10. Jhd.), Sammler iranischer Legenden 52a
 Azhar, Schreiber Bâjsonghors 48a
 Azhidahâka, monströser Dämon im Vendidâd 51a
 Bâbak, Vater Ardaschirs 100
 Baghdâd 48b, 55b, 56a
 Bahrâm Gur, sâsânidischer König 51b, 52a, 102
 Bahrâm Mirzâ, Abu-al-Fath (gest. 1549), Safawidenprinz 48a
 Bahrâm Tschubin, sâsânidischer General 106
 Bâjsonghor Mirzâ (gest. 1433), Sohn Schâhrochs, Timuridenprinz 47b, 48a, 48b, 49a, 49b, 50a, 50b, 51a, 56a, 59b, 64, 65, 68, 74, 100, 104
 Bibliothek 49a, 50a, 50b
 Manuskripte 50b, 56b, 57b, 74
 s. auch unter Schâhnâmeh
 Miniaturen 80
 Balalyk Tepe, Ausgrabungsstätte in Zentralasien 52a

Behzâd (1440/55-1524/36), spät-timuridischer und früh-safawidischer Maler 48b, 57b
 Berenson-Sammlung, I Tatti, Florenz 57b
 Berlin/Dahlem, frühere Preußische Staatsmuseen, Islamische Abteilung 58a
 Bochârâ 88
 Borzu, Enkel Rostams 51b, 84
 Borzunâmeh 84
 Bozorgmehr, Wazir Anuschirwâns 104
 British Museum 51a, 55b, 56a, 65
 „Buch der Könige“ 51a
 s. auch Schâhnâmeh, *Königsbuch*
 Chalil, Amir (Moulânâ), Maler Bâjsonghors 48b, 49a, 49b, 50b
 Châqân von Tschin 51b, 82, 106
 Chares von Mytilene, hellenist. Autor 52a
 Chazaren 106
 Chester Beatty Library, Dublin 50b
 China 48b, 64, 82, 106
 chinesische Kunst und Kultur 47a, 47b, 54b, 55a, 57b, 58a, 64, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 88, 90, 96, 104, 106
 kaiserliche Sung-Akademie 92
 Chorâsân, nord-östliche Provinz Irâns 57b, 88
 Chosrou 80
 Chronik des Tabari 50b, 70
 Chwâdscheh 'Ali Moşawwer, Zeichner und Illuminator unter Bâjsonghor 48b, 49b
 Chwâdschu Kermâni, irânischer Dichter, Zeitgenosse Hâfez' 56b, 57a 74
 Chwatâjnâmag 51a
 Clavijo, kastilianischer Reisender 82
 Dahhâk, ein König des Schâhnâmeh 51a, 51b, 72, 74
 Damâwand, Berg 51b, 72
 Damur, turânischer Held 80
 „Demotte“-Schâhnâmeh
 s. unter Schâhnâmeh
 Diez-Alben, Berlin 58a, 84
 Diwân von Chwâdschu Kermâni, Dschalâjeriden-Hss. von 1396 55b, 56a, 74
 Diws (von Mâzandarân) 52b, 76, 78, 96
 Weißer Diw 51b, 78
 Doulatschâh (spätes 15. Jhd.), Geschichtsschreiber 48a, 50a, 68
 Dscha'far, Farid-al-din, Bâjsonghori, Tabrizer Kalligraph 48a, 48b, 49b, 50a
 Dscha'far Harawi, Kalligraph 48a
 Dschalâjeriden (14. Jhd.) 48b, 55b,
 Miniaturen 86, 104
 Schule 56a, 74, 80
 Dschâmi, Nur-al-din 'Abd-al-Râhmân, irânischer Dichter, Zeitgenosse von Soltân Hosejn Bâjgarâ 56a
 Dschamschid, Pischdâdi-König 51b, 70
 Dschejhun (Oxus, Âmu-Darjâ), Fluß 88, 106
 Dschingis Chân (1162-1227) 48b
 Dschonejd (14. Jhd.), Maler aus Baghdâd 55b
 Dschowejni
 s. 'Atâ-Malek Dschowejni
 Dust Mohammad (16. Jhd.), Maler und Kalligraph 48a, 48b, 55a, 55b
 Eblis (Satan) 72
 Ebn Moqaffâ', Abdollah (8. Jhd.), Übersetzer von Pahlawi-Texten ins Arabische 51a
 Erdmann, Kurt 56b, 57a
 Eremitage, Leningrad 52a, 64
 Eşfahân [Isfahan] 54b
 Esfandijâr, Sohn König Goschtaeps, 51b, 92, 94, 96, 98
 Eskandar (Alexander von Mazedonien) 51b
 Eskandar Soltân, Sohn des 'Omar Schejch 47b, 49a, 56a, 56b, 57a

Estâchr, alte Stadt in Fârs 52b, 54a
 Faramars, Sohn des Rostam 98
 Farangis, Tochter des Afrâsijâb 80
 Faridun, Pischdâdi-König 52b, 72
 Farrochi, Dichter am Hofe Soltân Mahmuds von Ghazna 68
 Fârs, Provinz in Süd-Irân 54a
 Fatih-Alben, Topkapî, Istanbul 55b, 58a
 s. auch unter Schâhnâmeh
 Ferdowsi, Hakim Abu-al-Qâsem von Tus (939/941-1020), Verfasser des Schâhnâmeh 51a, 52a, 52b, 68, 82, 84, 86
 Frangrasjan 80
 Garsiwaz, Bruder des Afrâsijâb 80
 Gâzorgâh, Hâzireh von, Herât 98
 Geschichte des Weltoberers (1260) von 'Atâ-Malek Dschowejni 48b
 Ghâzân (reg. 1295-1304), il-chânidischer Herrscher 55a
 Ghazna 52b, 68
 ghaznawidische Epoche (10.-11. Jhd.) 52b, 82
 Ghiâth-al-din Naqqâsch, Maler von 'Alâ'-al-douleh in Herât 48b
 Ghirlandao 57a
 Golestân Palast
 s. Kaiserliche Bibliothek
 Golestân von Sa'di, 1426/27 fertiggestelltes Manuskript 50a
 Golnâr, Sklavin Ardashâns, 51b, 58b, 100
 Goruj, turânischer Held 80
 Goschtaeps [Hystaspes], kajânidischer König 52a, 96
 Gouhar-Schâd Moschee, Maschhad 58b, 100
 Grube, E. J. 50b
 Gudarz, irânischer Held 86
 Gulbenkian-Stiftung, Lissabon 56a, 57b
 Gur-e Amir, Samarcand 98
 Hâfez (1300/25-1388/89), persischer Dichter 54a
 Haft Pejkar 50b, 51a
 Hamâvan, Berg 82
 Hausrawah (Chosrou) 80
 Hâzireh von Gâzorgâh
 s. Gâzorgâh
 Herât 47b, 48a, 58a, 58b, 65, 82, 98, 106
 Manuskripte 57a
 Miniaturen 50b, 57b
 Schule 49b
 Teppiche 57b
 Heschâm b. 'Abd-al-Malek b. Marwân 54a
 „Holbein“-Teppiche 57a
 Homâj und Homâjun-Handschrift, 1427 (Wien) 50b, 57b
 Homastes, König der Marathen 52a
 Hormazd, sâsânidischer König, Sohn Anushirwâns 106
 Hosejn Bâjgarâ, Soltân (reg. 1468-1506) timuridischer Herrscher 65
 Hsüan-tê (reg. 1426-35), chinesischer Kaiser der Ming-Dynastie 76
 Huart, Clément 48a
 Hystaspes
 s. Goschtaeps
 Il-Châne, mongolische Dynastie Irâns (1220-1336) 47a, 54a, 54b, 57b, 64
 für einzelne Herrscher s. Eigennamen
 Ilek Chân, turânischer Heerführer 88
 Illustrated Souvenir von der Londoner Ausstellung persischer Kunst 100
 Indien 74, 82, 104
 Indschu (1335-1353), Haus der, Herrscher von Fârs 54a, 56a
 Irân 47a, 47b, 51b, 55a, 55b, 56b, 64, 80, 82, 86, 96, 102, 104, 106
 Kunst und Kultur 47a, 51a, 52b, 55a, 56b, 57a, 58b, 68, 74, 78, 80, 94
 Istanbul 49b, 50b, 55b
 I Tatti, Bibliothek, Florenz 57b

Jaxartes, Fluß 52a
 Jazdegerd, sāsānidischer König 49a, 51b, 102
 Kābol [Kabul] 74, 98
 Kaiserliche Bibliothek, Golestān Palast, Teheran 48a, 49a
 Kajānidēn, legendäre Dynastie Irāns 52b, 96
Kalileh wa Demneh
 Hss. von 1430 49b, 50a
 Hss. von 1431 49b, 50a, 57b
 Kanaudsch 104
Kavi Sijāwarschan 80
 s. auch Sijāwosch
 Kej-Chosrou, kajānidischer König 51b, 88, 90
 Kej-Kāwus, kajānidischer König 51b, 76, 78, 80
 Kejumārth, legendärer erster König Irāns, Begründer der *Pischedādi*-Dynastie 49a
 Königsbuch 48b, 55a
 s. auch *Schāhnāmeh*, *Buch der Könige*
 Kreml, Rüstkammer des, Moskau, 84
 Kühnel, Ernst 49b, 57a
Laschkari Bāzār, Afghanistan 52b
 Lissabon 56a
 Lohrāsp, kajānidischer König 51b, 90, 94
 Londoner Ausstellung persischer Kunst 100
 Lorestan, Provinz in West-Irān 78
 Maḥmud von *Ghazna*, Solṭān (reg. 998-1030) 52b, 68, 82
 Marathen, die, Volk in West- und Zentral-Indien 52a
 Marw 106
Maschhad 58b, 100
Mas'udi (gest. 956), Geschichtsschreiber 52b
Maṭla'-al-Sa'dejn 48b
 Māzandarān, Provinz Irāns, 52b, 76, 78
 Mehrāb, König von Kābol, Vater Rudābehs 74
 Metropolitan Museum, New York 50b
 Mir 'Ali von Tabriz, Kalligraph, Erfinder der Schrift *Nasta'liq* 48a, 56a
 Moghul-Bibliothek, Kaiserliche, Delhi 50b
 Mohammad b. Ḥosām
 s. Schams-al-din al-Solṭāni
 Mohammad Dschuki (gest. 1445), Sohn Schāhrochs 68
 Mohl, Jules 88
 Mo'in-al-din Hādschi Mohammad, Kalligraph aus Tabriz 48a
 Mondher, Araberfürst 58b, 102
 Mongolen 54b, 55a, 96
 s. auch Il-Chāne
 Moṣṭafā, 'Ali (16. Jhd.), türkischer Verfasser 48b
 Moulānā Dschā'far von Tabriz
 s. Dschā'far Farid-al-din Bājsonghori
 Moṣaffariden (1353-1393), Herrscher von Fārs und Jazd 56a
 Nezāmi 'Arudi (12. Jhd.), Verfasser des *Tschahār Maqāleh* 50b
 Nezāmi Gandschawi (12. Jhd.), irānischer Dichter, Verfasser des *Haft-Pejkār* 50b, 52a, 56a
 Nischāpur 52b, 68
 'Obejdollāh, Sohn Mir 'Alis von Tabriz 48a
 Öldjeitū, il-chānidischer Herrscher (reg. 1305-1316) 56b
 'Onṣori, Dichterfürst am Hofe Solṭān Mahmuds von *Ghazna* 68
 Owejs, Solṭān (1341-1374), *Dschalājeriden*-Herrscher 55b
 Oxus
 s. *Dschejhun*
 Pandjikent, Ausgrabungsstätte in Zentralasien 52a, 52b, 82
 Paschan, Ort einer Schlacht zwischen Irānern und Turānern 68
 Persien
 s. Irān
 persische Kunst u. Kultur
 s. unter Irān
 Philadelphia Museum of Art 52a
 Phönix
 s. Simorgh
 Pirān, Feldherr des Afrāsijāb 86
Pischedādi, erste legendäre Dynastie Irāns 70
 Pugatschenkowa, Mme 52a
 Qādi Ahmād von *Maschhad*, Geschichtsschreiber des späten 17. Jhd. 48a
 Qādschāren-Zeit (1794-1925) 47a
 Qara Qojunlu, Föderation der „Schwarzen Schafe“-Turkmenen (1378-1469) 55b
 Qawām-al-din, Buchbinder Bājsonghors 48b
 Qorān 56b
 Rachsch, Pferd Rostams 78, 84
Raschid-al-din (gest. 1318), Minister u. Geschichtsschreiber, Verfasser der *Dschāme'-al-Tawārīch* 55a
 Rigestān, Samarqand 58b
 Robinson, B. W. 49b, 50a, 50b
 Rostam, Sohn des Zāl, legendärer irānischer Held 51b, 52a, 52b, 78, 82, 84, 96, 98
 Rudābeh, Tochter Mehrābs u. Mutter Rostams 51b, 74
 Rumer, Bewohner Rums (in etwa das Gebiet des oströmischen Reiches) 106
 Sa'di (ca. 1184-1283/91), irānischer Dichter 56a
 Sām, irānischer Held, Sohn des Narimān, Vater Zāls 74
 Sāmānidēn, irānische Dynastie (829-1004) 52b
 Samarqand 48a, 48b, 55b, 58b, 82, 90, 98, 106
 Sammlung Gulbenkian, Lissabon
 s. Gulbenkian-Stiftung
 Sāsānidēn, irānische Dynastie (226-642) 51b, 52a, 52b, 100, 104
 Kunst und Kultur 51a, 52a, 52b, 54a
 Sāweh, turānischer Held 51b, 106
 Schaghād, Halbbruder Rostams 98
 Schāh-e Zendeh, Samarqand 58b, 90, 98
Schāhnāmeh (Buch der Könige), Epos von Ferdousi 48b, 49a, 50a, 51b, 52a, 52b, 54a, 54b, 82, 84, 98, 106
 Hss. 54a, 54b, 56a, 84
 einzelne Hss.:
 Tabriz („Demotte“-) 1330-1336 52a, 54b
 55a, 55b, 64, 80
 Schirāz 1393 56a
 Schirāz 1397 56a
 Herāt 1430, für Bājsonghor (Kaiserliche Bibliothek, Golestān Palast, Teheran) 49a, 49b, 56b, 57a, 57b
 Herāt 1440 für Mohammad Dschuki 68
 Schirāz 1444 57b
 Schirāz o. J. 54a
 Fatih-Alben, Fragmente 55b
Schāhroch (1377-1447), Sohn Timurs 47b, 48a, 48b, 64, 98
 Schams-al-din al-Solṭāni (Mohammad b. Ḥosām), Kalligraph Bājsonghors 49b, 50a, 104
 Schams-al-din, Ostād, Maler des Solṭān Owejs 55b
Schirāz [Schiras] 47b, 49a, 54a, 56a, 57a
 Schule 56b
 Schiz, alte Stadt in Āzārbājdschān 52b
 Schroeder, Eric 49b
 „Schwarze Schafe“-Turkmenen
 s. Qara Qojunlu
 Sijāwosch, irānischer Held, Sohn des Kej-Kāwus 51b, 80, 82, 86
 Sijāwoschgerd, Stadt 80
 Simorgh, irānischer Phönix 51b, 57b, 74, 98
 Sistān, Provinz Irāns 82
 Soghdien, alte Provinz Irāns in Zentralasien 52a, 82
 Sohrāb, Sohn des Rostam 84
 Sorusch, Engel 72
 Stchoukine, Ivan 49b
 Sung-Akademie, Kaiserliche, der Sung-Dynastie (960-1279)
 s. unter China
 Tabari, Abu Dschā'far Mohammad b. Dschādir, irānischer Geschichtsschreiber 51a, 70
 Tabriz 48a, 48b, 49b, 54a, 54b, 55a, 55b, 58a, 70
 Schule 50b, 56b,
 Tach-e Solejmān, Ausgrabungsstätte im Nord-Westen Irāns 58a
 Tanais, Fluß 52a
 T'ang-Dynastie (618-906) 82
 s. auch China
 Timur (1336-1405), Eroberer, Begründer der timuridischen Dynastie 47b, 55b, 56a, 58b, 82
 timuridische Epoche (15. Jhd.) 47b, 48a, 55b, 56a, 57a, 58a, 58b, 64, 84, 94
 timuridische Kunst u. Kultur 50b, 56a, 56b, 58a, 58b, 65, 74, 90, 96, 100
 Topkapı-Saray Bibliothek, Istanbul 49b, 55b, 57b, 58a
Tschahār Maqāleh (Vier Abhandlungen) 50b
 Tschahār Menār, Tabriz 48a
 Tschampa, Reich von 82
Tschatrangnāmag 104
 Tschin 51b, 82
 Turān, im *Schāhnāmeh* erwähntes Reich jenseits des Oxus 80, 82, 86, 88, 106
 Türken 51b, 80, 106
 Türk ve Islam Eserleri Müzesi, Istanbul 50b, 57a
 Uffizien, Kunstmuseum, Florenz 57a
 Ulād, turānischer Fürst in Māzandarān 78
 Ulugh Beg (gest. 1449), Sohn Schāhrochs, timuridischer Herrscher 48a
 Uzun Ḥasan (1423-1477), Fürst vom Stamm der Āq Qojunlu („Weißen Schafe“-) Turkmenen 50b, 70
 Vendīdād 51a
 Warachscha, Ausgrabungsstätte in Zentralasien 52a, 52b
 „Weiße Schafe“-Turkmenen
 s. Āq Qojunlu
 Yaschits 80
 Zābolestan, Reich des Rostam 96, 98
 Zāl, Sohn des Sām, Vater Rostams 51b, 74, 78, 98
 Zāwāreh, Bruder des Rostam 52b, 98

NB. a entspricht linker, b rechter Spalte der Einführung.





Published by
the Central Council of
the Celebration of the 2500th anniversary of
the founding of the Persian Empire
by Cyrus the Great

Publié par
le Conseil Central
de la Célébration du 2500^{ème} anniversaire
de la fondation de l' Empire Perse par
Cyrus le Grand

Herausgegeben vom
Zentralausschuß der Feierlichkeiten zum
zweitausendfünfhundertsten Jahre der
Gründung des Persischen Reiches
durch Kyros den Großen

TEHRAN 1971